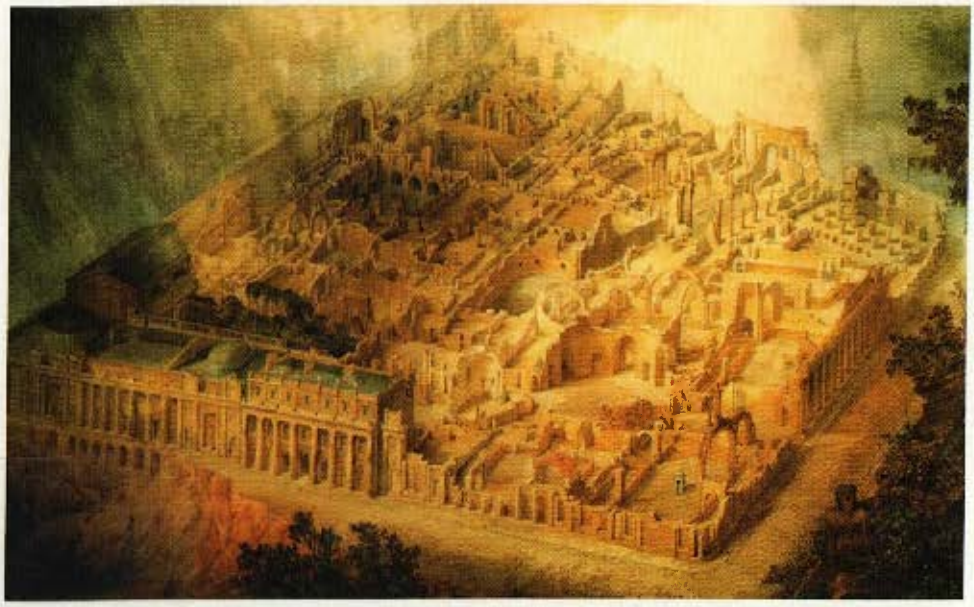
SIMÓN MARCHÁN FIZ

LA DISOLUCIÓN DEL CLASICISMO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LO MODERNO



Ediciones Universidad
Salamanca

7.01
MAR

SIMÓN MARCHÁN FIZ

LA DISOLUCIÓN DEL CLASICISMO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LO MODERNO

R. 70 686

EDICIONES UNIVERSIDAD SALAMANCA

METAMORFOSIS
10

©
Ediciones Universidad de Salamanca
y el autor

Motivo de cubierta:
Perspectiva seccionada a vista de pájaro del Banco de Inglaterra tal como fue completado por Sir Soane en 1830, de Joseph Gandy

1.ª edición: febrero, 2010
I.S.B.N.: 978-84-7800-213-9
Depósito legal: S. 207 - 2010

Ediciones Universidad de Salamanca
Apartado Postal 325
E-37080 Salamanca (España)

Impreso en España - Printed in Spain

Fotocomposición: INTERGRAF

Impresión y encuadernación:
GRÁFICAS VARONA, S.A.

Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse
sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca

♠

CEP. Servicio de Bibliotecas

MARCHÁN FIZ, Simón

La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno / Simón Marchán Fiz.—1ª. ed.—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2010
356 p.—(Metamorfosis ; 10)

1. Clasicismo en el arte. 2. Arte moderno. 3. Estética comparada.

7.034/.036
7.01

Índice

Presentación: el pasado desde el futuro 11

I. Lo clásico en la estética y los clasicismos en las artes 21

II. La disolución en el relativismo artístico 43
1. Desviaciones de las codificaciones clasicistas.. 44
2. Las bellezas arbitrarias y el carácter artificial de los signos en las artes..... 62
3. El convencionalismo de los lenguajes artísticos 77
4. Los «caprichos» y la disolución historicista 85
5. El estilo y las diversas maneras..... 101

III. La disolución en el relativismo del gusto..... 109
1. Universalidad del gusto y diversidad de los gustos..... 110
2. Los viajes y las variedades de la experiencia estética 122
3. Las ruinas en el paisaje como exaltación de los «fragmentos encontrados» 136

4. Los «moods» del gusto en el jardín paisajístico y sus estribaciones 155
5. De lo «picturesque» y lo sublime 171

IV. LOS ORÍGENES DE LA ARQUITECTURA Y LOS «PRIMEROS PRINCIPIOS» 181
1. La reinterpretación de la mímesis en arquitectura 183
2. Los orígenes y el modelo de la cabaña 189
3. Los «primeros principios» 195

V. EL TERCER ESTADO ESTÉTICO: EL CLASICISMO ROMÁNTICO ... 203

VI. LA ARQUITECTÓNICA DE LA RAZÓN: ¿UN GOZNE ENTRE LA RAZÓN CLÁSICA Y LA RAZÓN MODERNA? 227
1. La Arquitectónica de la Razón como metáfora y el nuevo edificio 230
2. Las metáforas del cielo estrellado y del océano 236
3. Las violaciones analógicas 239
4. La universalidad del gusto en el duplicado transcendental-empírico 243
5. ¿Un gozne entre la razón estética clásica y la razón estética moderna? 249

VII. «A TRAVÉS DE LA BELLEZA SE LLEGA A LA LIBERTAD» 255
1. La estetización ético-política en Schiller y sus derivas 255
2. Los escenarios de la desilusión y el programa estético-artístico 259
3. La «cultura estética» como instrumento para la reforma política 266
4. El «arte estético» y el «arte de la vida» (*Lebenskunst*) 269
5. Incursión sobre la estetización blanda del «trato social» en la política y el *Lifestyle* en la ética 276

6. El estado estético: ¿una estetización fuerte de la política? 280
7. ¿«Arte de la guerra» o estetización de la guerra? 289

VIII. Schinkel y la tensión clásico-romántica 295
1. La polaridad clásico-romántica 297
2. Un clasicismo más allá del estilo 301
3. Clasicismo romántico y sensibilidad pintoresca. 310
4. Eclecticismo reflexivo y carácter 319

IX. C. D. Friedrich y la ventana abierta a lo sublime y la infinitud 323
1. Los orígenes de la pintura contemplativa 323
2. La ventana como mediación 324
3. Las figuras de espalda, sujetos de la contemplación 328
4. La contemplación estética, paso previo a la creación 334
5. La pintura contemplativa en la órbita de lo sublime y la infinitud 338

X. Índice de ilustraciones 347

Presentación: el pasado desde el futuro

A primera vista, las reflexiones esparcidas por estas páginas sobre *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno* pueden parecer intempestivas. Y, efectivamente, así lo son, si nos dejamos llevar por la inmediatez de las impresiones y las vivencias fugaces que desencadena el presente. Sin embargo, presumiendo que la modernidad se despliega en un extenso arco temporal cuya elasticidad todavía es capaz de tensionar sus extremos, tal vez no sea descabellado para los intereses de nuestra condición fijar ciertas distancias críticas y contrabalancear las proclamadas actualidades, de recorridos cada vez más cortos, con las figuras contractuales, todavía operativas, que atraviesan un período histórico más alargado con numerosas estaciones de paradas en la corriente y corrientes en la parada: lo moderno como sedimentación y estratificación de actualidades.

Esta suposición, fruto de una mirada retrospectiva hacia el pasado desde las inquietudes hodiernas, me ha animado a trazar ciertas líneas de fuerza y las ondulaciones que surcan la construcción de lo moderno primero y de la modernidad después en sus variaciones, cadencias, intensidades y discontinuidades. Paradójicamente, por tanto, el elogio de la inactualidad no es sino una argucia para mejor comprender nuestra actualidad, la cual en sus permanentes desplazamientos y fugas está igualmente marcada por el sello de una insoslayable fatalidad: llegar a ser a no tardar,

en la incesante *circulatio* de las temporalidades, una nueva antigüedad.

Precisamente, los ensayos recopilados en esta obra se centran en analizar cómo la *disolución del clasicismo*, que se inicia en el mismo Renacimiento, tiene como reverso y correlato la *construcción de lo moderno*, pues ésta se erige y consolida en la medida en que se consuma aquélla. Sin duda, este corrimiento incoa en la cultura artística de Occidente una discontinuidad semejante a la que en *Las palabras y las cosas* señalara M. Foucault respecto a la *episteme*, pero, en nuestro caso, nos distanciamos de este reconocido autor respecto a la designación de la época en la que se desliza.

En efecto, si para Foucault a mediados del siglo XVII se inicia la época clásica, *l'âge classique*, que en el mundo de las artes se trasluce sobre todo en el cruce entre el Vitruvianismo y el Cartesianismo, hegemónico a partir de las influencias que irradia el conjunto Versalles, en nuestra hipótesis el entrelazamiento de la *disolución* y la *construcción* insinuadas inaugura una fase previa, una suerte de prehistoria de la modernidad, que arranca durante el último tercio del siglo XVII por obra de la *Querelle* francesa y concluye a mediados del siglo XIX cuando Baudelaire sintoniza con ella por mediación del romanticismo alemán temprano y, al mismo tiempo, traspasa los umbrales de nuestra modernidad, un término que invocó por primera vez el romántico F. Schlegel.

A este respecto, a menudo se olvidan las deudas de Baudelaire hacia la *querelle* y los románticos y, sobre todo, se pasa por alto que tanto en sus reflexiones como en su lírica es quien precipita su desenlace, invitando a zanjar de un modo definitivo aquella disputa, pues actúa como una suerte de gozne sobre el que giran la clausura de la *construcción de lo moderno* y la apertura de la *modernidad*.

En consonancia con estas premisas, tras clarificar las acepciones de *«Lo clásico en la Estética y el clasicismo en las artes»*, los ensayos sobre la *«Disolución en el relativismo artístico»* y la *«Disolución en el relativismo del gusto»* exploran la permanente confrontación entre el clasicismo y la construcción de lo moderno que se revestirá de variados

ropajes a medida que se agudiza. Más en concreto, si la disolución en el relativismo artístico es abordada, ante todo, en una intersección entre la historia del arte y la teoría artística, la impulsada por el relativismo del gusto se apoya preferentemente en la teoría estética, así como en la variedad de ciertas experiencias estéticas, como los viajes y la poética de las ruinas, y algunas tipologías más propias del proyecto, como la proliferación de los *moods* en el jardín paisajístico.

De cualquier modo, el mismo acontecimiento es observado desde dos ángulos complementarios. Si desde el primero el objetivo focaliza más una estética de las obras, desde el segundo se vira hacia una estética de la recepción de las mismas, si bien ambos están empañados por las veladuras de experiencias estéticas concretas. En otras palabras, nuestro empeño pretende enhebrar un relato estético-artístico, salpicado por las respuestas o experiencias estéticas que desencadenan las obras en las que se apoya. No obstante, en realidad, más que de hacer una historia del mismo, me importa abordarlo cual si de una arqueología se tratara, escarbando en los estratos accidentados y a veces discontinuos que seccionan su genealogía, así como en sus desplazamientos y transformaciones. No disimulo, por tanto, mis deudas hacia el proceder de la arqueología foucaultiana del saber o el seguido por W. Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* o por H. R. Jauss en las *Transformaciones de lo moderno* y otras investigaciones, quien también toma como punto de partida la *querelle* francesa, aunque la circunscriba a las prácticas y las teorías literarias.

En efecto, los ensayos aquí reunidos se centran en los cambios que acontecen en las artes y la estética, pero comparten una premisa similar: la *querelle*. Una figura epistemológica que deviene un tópico y el telón de fondo sobre el que se proyectan los escenarios en los cuales se representa la disolución —*Auflösung*, un término tomado por Hegel de la filosofía de la historia de Herder— del clasicismo y la construcción de lo moderno. Por ello mismo, no son dispersos, sino que se incardinan entre sí cual eslabones de una cadena que engarza las oposiciones que subyacen a la disolución del clasicismo y la construcción

de lo moderno en sus transformaciones y etapas a través del período acotado.

En efecto, inicialmente la *querelle* francesa, provocada por las disputas histórico-artísticas entre los «antiguos» y los «modernos», se manifiesta en unas confrontaciones que se mueven todavía en la órbita de la metafísica de lo bello, es decir, en las existentes entre la belleza absoluta y la relativa, la belleza positiva y la arbitraria (Estética); sin embargo, al ser trasvasadas desde el ámbito estético a las artes, se transforman en oposiciones entre los signos naturales o los artificiales. En virtud de ellas, las artes empiezan a ser consideradas desde entonces como «lenguajes artificiales» (Teoría del Arte inspirada en una semiótica incipiente de las artes).

En otras palabras, la asunción del relativismo espacio-temporal en la belleza se trasluce a no tardar en el convencionalismo y la arbitrariedad de los lenguajes en las artes. Pero, a medida que se filtra la temporalidad como experiencia y conciencia de la historia en general y de la artística en particular —Filosofía de la Historia—, escora hacia el pluralismo historicista y la fragmentación del mismo signo, si es que no ecléctica, en la que el estilo como lenguaje universal cederá progresivamente el protagonismo formal a las «maneras» de sentir en la variedad de sus plasmaciones artísticas —Historia del Arte.

En efecto, el trasvase del convencionalismo lingüístico en su vertiente socio-histórica a las artes es la premisa que posibilita la toma de conciencia sobre su historia como el ámbito en donde se despliegan no sólo las manifestaciones artísticas de las naciones europeas, sino los gustos más diversos de las edades y los pueblos del globo terráqueo, las aportaciones de todos los confines del mundo —Historia del Arte universal y cosmopolita. En este marco, la conciencia de la historia afecta tanto a la espacialidad de sus escenarios —lugares geográficos— como a la temporalidad de los acontecimientos artísticos —épocas.

Desde esta perspectiva espacio-temporal tan inaudita, comienza a ser cuestionada, al menos virtualmente, la universalidad impuesta por cualquier estilo en favor de una lógica de las diferencias. Ante todo, la hegemonía del

clasicismo como lenguaje universal y único, asociado por lo general con la macrofísica del poder eclesiástico o de las monarquías absolutistas, en beneficio de las maneras, vinculadas desde entonces a una microfísica del poder ejercida por los nuevos sujetos en formación que auspicia la autonomía moderna en el liberalismo estético y social «ilustrado». Incluso, las tensiones estéticas entre la universalidad del gusto y la diversidad de los gustos suscitan las que salen tímidamente a relucir entre las artes europeas y las no europeas, entre el centro y las periferias —Estética como Antropología Filosófica e incipientemente Cultural.

Si esto acontecía a lo largo del Siglo de las Luces, a finales del mismo las confrontaciones polares originarias de la *querelle* salen a la luz en dualidades tan características y recurrentes como las que se instauran entre lo bello y lo sublime —E. Burke y Kant—, el estilo y la manera —Piranesi o Goethe—, lo ingenuo y lo sentimental, lo objetivo y lo subjetivo, la totalidad y la fragmentación —Schiller—, la formación estética natural y la formación estética artificial —F. Schlegel—, la limitación y la infinitud —C. D. Friedrich—; en suma, una vez más, entre lo antiguo y lo moderno, encarnados ahora en lo clásico y lo romántico –Goethe.

Como es fácil de advertir, se trata de oposiciones, filtradas a través de distintos diafragmas, que responden a categorías interdependientes de los saberes estéticos y artísticos, historiográficos y formales. Por ejemplo, el desbordamiento de lo bello en la estética clásica tendrá como su correlato en la construcción de lo moderno las formas artísticas que «ya no son bellas», mientras que la fragmentación, en cuanto figura por antonomasia de lo moderno, atentará por igual contra la totalidad u organicidad de la obra clasicista como en oposición al estilo en cuanto lenguaje universal del arte que late en los sucesivos clasicismos.

Precisamente, las aspiraciones a una plausible reconciliación entre lo objetivo y lo subjetivo, lo instintivo y lo reflexivo, lo bello y lo interesante, la Antigüedad clásica y la actualidad moderna, lo clásico y lo romántico, tal como se traducen en los diferentes ámbitos durante el primer tercio del siglo XIX, promueven *«El tercer estado estético:*

el clasicismo romántico» en Goethe, Schiller, los hermanos Schlegel y otros. Un tercer estado estético, si lo abordamos desde la teoría, o un estadio, si lo contemplamos como una nueva fase de la historia.

Esta voluntad o utopía de síntesis se ejemplifica en los ensayos dedicados a la estética de Kant, interpretada como un gozne entre la razón clásica y la razón moderna; la utopía prerromántica de Schiller, abordada bajo la óptica de una estetización ético-política; las tensiones entre lo bello y lo sublime en la arquitectura revolucionaria del Iluminismo francés (Boullée y Ledoux) o las clásico-románticas en las arquitecturas de Schinkel y las pinturas de C. D. Friedrich y de algunos pintores nazarenos. Cada uno de ellos escora, a su manera, en una fuga abierta hacia la infinitud, tal como se refleja, por ejemplo, en la irrupción de una espacialidad expansiva en la pintura, virtualmente inabarcable, en consonancia con una plasmación de lo sublime deudora del desbordamiento de lo bello y, por tanto, de la superación de la estética clásica.

Desde este entramado he transitado con libertad de unos territorios a otros, empeñado en interpretar las transformaciones artísticas y los fenómenos estéticos que impulsan la disolución de las categorías de lo clásico en la Estética y del clasicismo en las artes. Asimismo, para dilucidar tales cuestiones, me permito traspasar las fronteras nacionales animado por el clima intelectual cosmopolita, propio de la cultura artística desde el Renacimiento, que se respiraba entre las naciones europeas emergentes y, todavía más, cuando se estabiliza gracias a la conciencia estética que, no sólo en las tres grandes Ilustraciones sino también en las periféricas, alumbran las ramas de los saberes «ilustrados»: la Estética, la Historia del Arte y la Crítica de Arte.

A este respecto, es sorprendente la fluidez con la que se transmitían las ideas artísticas y estéticas en el espacio cultural europeo. Resulta tan deslumbrante, que los centros neurálgicos de los debates se hallan en plena efervescencia, desplazándose cual círculos que entran en contacto unos con otros a través de múltiples interferencias e intersecciones, líneas de fuerza entrelazadas, continuidades y discontinuidades, distintos tiempos y cadencias, incluso

genealogías particulares, que permiten protagonismos cambiantes.

Como he insinuado más arriba, estas páginas se centran preferentemente en análisis realizados a la luz de las categorías de la Estética, pero esta disciplina, contra lo que suele creerse, no sólo admite adjetivaciones epistemológicas, operativas o antropológicas, sino que incorpora y filtra igualmente temas propios de la historia del arte, de la filosofía de la historia en general y del lenguaje en particular. Sin embargo, en modo alguno pretende ser una investigación interdisciplinar al uso burocratizado tan de moda, sino que, tomando como base los conocimientos de la historia artística y los saberes estéticos específicos, usufructúa los dispositivos que considera más pertinentes para abordar los fenómenos e inscribirlos en unos horizontes que tampoco descartan las connivencias con la *episteme* de la época.

Por esto mismo, como señalaba más arriba, su objetivo es explorar las capas de una arqueología de lo moderno a partir de los conocimientos históricos y los saberes estéticos que los enmarcan categorialmente, pero, en paralelo, los análisis sobre los hechos se ven aderezados y vivificados no sólo por el acopio de lecturas y experiencias cosechadas en la historia del arte como teoría de la experiencia artística, sino de las experiencias estéticas que destilan muchas de las obras no sólo mencionadas, sino con frecuencia visitadas desde una pasión viajera al modo ilustrado.

Asimismo, mientras que las problemáticas aquí enarboladas pueden afectar a diferentes campos artísticos, los saberes artísticos y las prácticas de las artes aparecen tan entreverados en sus genealogías, que a veces resulta difícil acotarlos en sus respectivos campos. Y, aunque las incursiones se adentran preferentemente en los territorios de las artes visuales —arquitectura, escultura, pintura, jardinería—, no rompen ciertas ligazones con otros, como son la literatura de los viajes, la novela o la poesía. Aún más, invitaría a quien se anime, a realizar incursiones similares en los últimos, pues, a fin de cuentas, la renombrada *querelle* que subyace a este relato, se gestó en los debates literarios sobre la poesía y la retórica.

Si bien la hipótesis de la que parten estos ensayos reza que la disolución del clasicismo es el anverso de una moneda cuyo reverso es la construcción de lo moderno, quisiera matizar que la disolución del primero no implica su desaparición sin más, pues, como nos informa la historia posterior hasta nuestros días, el clasicismo en las artes y las arquitecturas modernas o incluso lo clásico en la Estética —de Hegel y Nietzsche a G. Lukács o el «gran arte» de Heidegger— emerge cual Guadiana que aparece y desaparece cuando menos se lo espera; como una experiencia que aflora de un modo subrepticio o sin disfraces en ciertos episodios de la modernidad.

Da la impresión, en efecto, de que lo clásico despunta siempre que un orden positivo, histórico, es encumbrado a una supuesta «naturalidad» neutral cimentada sobre la universalidad de una belleza objetiva, de una mímesis del reflejo o del estilo, de la misma manera que toda tentativa que invoca un «retorno a un orden», deriva a esa ahistoricidad tan característica que nos ha dejado cual estela lejana no sólo la Razón clásica, sino también la «ilustrada» y la racionalidad moderna.

De hecho, lo clásico y sus formas artísticas retornan y se perpetúan cuando menos se lo espera, como una manera propia del ser histórico y una experiencia de la historia desde su ausencia. La metáfora clasicista satisface una utopía de Orden y las ambiciones de vertebrar un lenguaje universal. Tal vez por ello, no se han sustraído en ocasiones a esta ilusión ni siquiera las vanguardias históricas y, menos, la modernidad en general. Tentativas todas que, sin embargo, tropiezan una y otra vez con la constatación de que, desmoronado el orden de la representación artística y del discurso clásicos, prevalecen la artificialidad y la arbitrariedad de unas manifestaciones que no son frutos sino de las convenciones arbitrarias.

Desde esta óptica, resultan definitivamente baldíos e infructuosos los intentos para reinstaurar cualquier ilusión de unidad y la certeza de sí mismo, tal vez para siempre perdidos, así como alcanzar la homogeneidad que se atribuía al estilo en cuanto catalizador del orden y de los lenguajes universales. El clasicismo se ha disuelto y, a lo

sumo que se aspira en nuestros días, es a recrearlo en sus *simulaciones*, incluso a sabiendas de que éstas no son sino meras convenciones.

Aun siendo todo esto evidente, no se han disipado sus añoranzas ni, incluso, las melancolías o las nostalgias de un orden perdido que, por muchos simulacros que se urdan, se sabe irrecuperable. A pesar de su ocaso, tampoco se han apagado sus últimos resplandores, pues, parafraseando a Nietzsche, si bien el sol ya se ha puesto, en la penumbra el cielo de nuestras vidas es todavía iluminado por él en los lejanos horizontes. Por eso, el prolongado ocaso del clasicismo y las vitales alegrías que todavía procura en sus testimonios del pasado, sus pervivencias larvadas y presencias reales en la historia moderna o las simulaciones actuales, merecerían un nuevo relato: *El clasicismo en la modernidad.*

Noviembre de 2009

I

Lo clásico en la estética y los clasicismos en las artes*

Ciertamente, lo clásico es una de esas categorías a las que creemos definir con facilidad mientras nadie nos lo pida. Si esto ocurre, nos damos cuenta de que se nos revela enormemente ambigua en sus denominaciones y en los referentes por ella designados, ya sea asumida como el discurso envolvente de unos saberes que de algún modo aparecen siempre vinculados al logos, a la razón y a un orden objetivable, recluida en el ámbito reducido de la estética o cristalizado en sus formas artísticas, en el clasicismo de las artes.

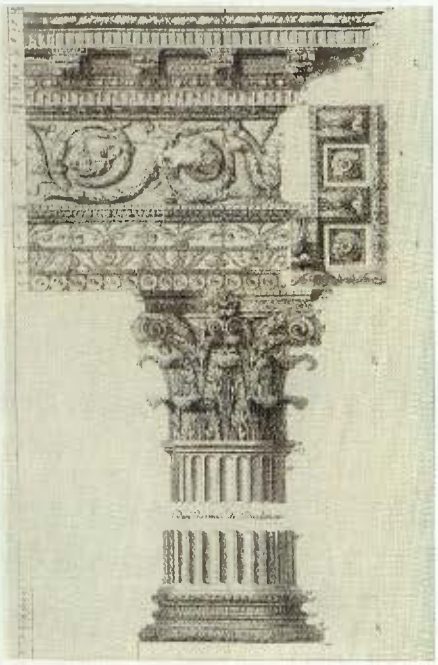
> Uno se equivoca cuando cree que existen los antiguos. Sólo ahora comienza a surgir la Antigüedad. Lo hace bajo la mirada y el alma del artista[1].

Este sorprendente fragmento, enhebrado en 1798 por Novalis al hilo de un comentario sobre Goethe, me parece sugerente, ya que si bien pone en evidencia que la toma de conciencia sobre la Antigüedad se alcanza desde el proceder interpretativo de una distancia temporal, en las

* Este fue el texto de la conferencia inaugural («La disolución de lo clásico y su añoranza») del *Congreso de la Asociación Española de Historia del Arte* dirigido por el profesor Víctor Nieto Alcaide, Facultad de Geografía e Historia, UNED, septiembre de 1994.

[1] Novalis: *Schriften*. Darmstadt, 1965, vol. II, p. 640.

1. Fréart de Chambray, *Callimachos inventa el orden corintio*, 1650.



2. Fréart de Chambray, *Orden corintio*, 1650.

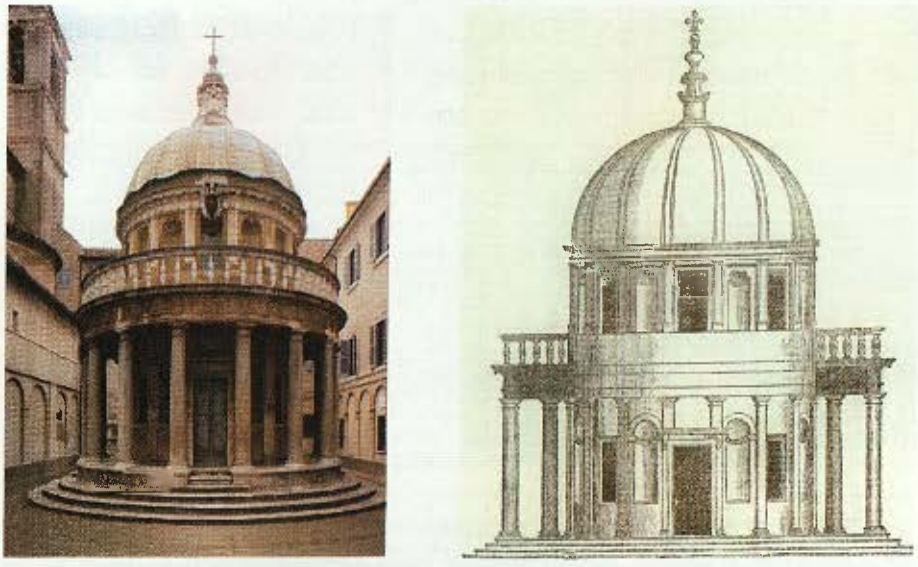
postrimerías ilustradas obedece todavía más a una visión artística o estética de la misma que a una histórica. Desde semejante óptica, el teórico más lúcido de la Antigüedad por ser al mismo tiempo el más brillante de la embrionaria modernidad, F. Schlegel, se atrevió a sentenciar que «cada cual ha encontrado en los antiguos lo que necesitaba o lo que quería: preferentemente a sí mismo»[2].

Efectivamente, me parece muy atinada la sentencia de F. Schlegel: cada cual ha encontrado en los antiguos lo que necesitaba o lo que quería, si es que no las dos cosas a la vez. Lo que *necesitaba*, en efecto, era lo que habían encontrado quienes, siguiendo los pasos de Pablo de Céspedes en sus *Discursos de comparación de la antigua y moderna escultura y pintura* (1604) o de Robert Fréart de Chambray en el *Parallèle de l'architecture Antique et de la moderne* (1650) y de otros como Milizia hasta el

[2] SCHLEGEL, F.: «*Fragmente*», n.° 151 de «*Athenäum*», *Kritische Ausgabe: Charakteristiken und Kritiken I.* 1796-1801. Padeborn-München: F. Schöning Verlag, 1979, p. 189.

siglo XIX[3], apelaban recurrentemente, tal como rezan los sucesivos Tratados y Manuales en cada una de las artes durante el siglo XVII, a la *comparación*, el *Parallèle* o el *Paragone* para proponer nuevos simulacros antiguos; lo que, en cambio, *querían* otros era, incluso en los momentos mencionados, seguir considerando a Homero, Fidias y la arquitectura según los principios de los antiguos como unos modelos inalcanzables desde una perfección clasicista insuperable.

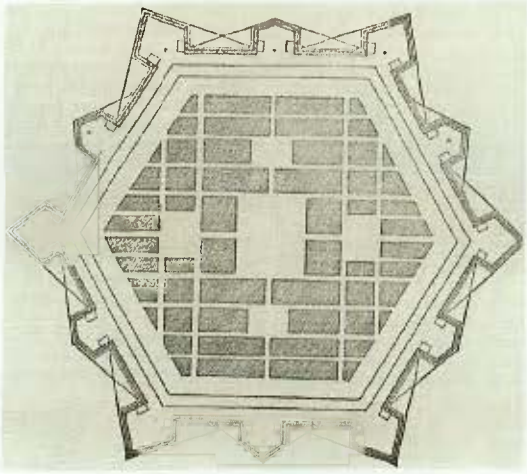
Tanto la *comparación* como el *Parallèle* operan como figuras epistemológicas que tratan de hallar los rasgos comunes y las invariantes de calidad, así como de perfilar, no sin abundantes tensiones, las recurrencias de lo *clásico* —categoría estética— en los sucesivos *clasicismos* —cristalizaciones artísticas—, los cuales traslucen las distintas y sucesivas maneras de interpretar las codificaciones clásicas. En realidad, la reiterada invocación de los antiguos a través de estas figuras no solamente legitimaba las obras de los modernos, sino que, todavía más, generaba de cara al futuro la codificación de nuevos modelos operativos.



3. D. Bramante, *Templete de San Pietro in Montorio*. Roma, 1502 y S. Serlio, alzado del mismo realizado en 1619.

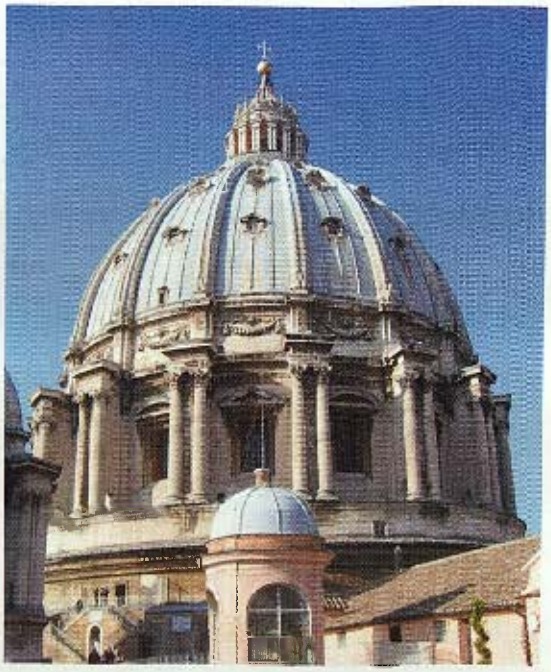
[3] FRÉART DE CHAMBRAY, R.: Edición facsímil. Weastmead: Gregg International Publ. Limited, 1970; MILIZIA, F.: *Memorie degli architecti antichi e moderni*. Bolonia: A. Forni, 1978.

4. Rafael, *La Escuela de Atenas*. Museos Vaticanos, 1510-1511.



5. Pietro Cataneo, *Planta de una ciudad ideal*, 1554.

Desde una perspectiva histórica, si los referentes antiguos se reconocían en las ruinas, las preexistencias y las recuperaciones filológicas de los descubrimientos arqueológicos, los modernos tanto podían ser las conocidas arquitecturas de Brunelleschi o G. B. Alberti en Florencia como las de Bramante y Miguel Ángel en Roma o Palladio en el norte de Italia; las ciudades ideales de Antonio Averlino, el Filarete (*Sforzinda*, 1457-1464), P. Cataneo (1554) o V. Scamozzi (*Palma Nova*, 1592); las figuras vitruvianas de F. di Giorgio y L. da Vinci; las pinturas del Perugino y Rafael o las conocidas esculturas acabadas de Miguel Ángel.



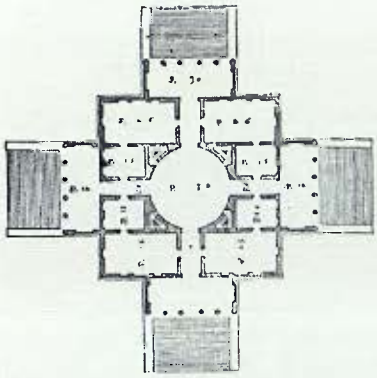
6. Miguel Ángel y G. della Porta. Cúpula y linterna de San Pedro. Exterior, 1558-1566.

No obstante, lo sobresaliente radica en que tanto las prácticas artísticas como las teorías estéticas[4] subyacentes refuerzan las codificaciones con unas ambiciones para nada ocultas de universalidad. Bastaría recordar a este respecto los tres ámbitos más reconocibles y aceptados en las artes visuales: la *perspectiva tridimensional* en la pintura como racionalización de la visión del mundo; *las teorías de las proporciones* en la arquitectura y la escultura de la Edad del Humanismo, ya sean las comprometidas con la metáfora aristotélico-albertiana del organismo o las vinculadas a la «divina proporción» (L. Pacioli, V. Scamozzi y otros) y a su vertiente pitagórico-platónica; y, por último, *los órdenes*, que originarán el sistema estilístico conocido como el Vitruvianismo.

Desde ahora se advierte que las codificaciones clasicistas se desdoblan en dos grandes familias, ya que mientras los dos primeros ámbitos: la perspectiva y las proporciones, remiten al *eidos*, a sus principios configuradores, a la estructura profunda, los órdenes tienen que ver con la *morphé*, con la morfología y los aspectos del estilo. Una distinción

[4] Cfr. PACIOLI, L.: *La Divina proporción* (1509). Madrid: Akal, 1987; KLEIN, R.: *La forma y lo inteligible*. Madrid: Taurus, 1980; DAMISCH, H.: *El origen de la perspectiva* (1987). Madrid: Alianza Forma, 1997; KUBOY, M.: *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*. Madrid: Trotta, 1996; NAVARRO DE ZUVILLAGA, J.: *Imágenes de la perspectiva*. Madrid: Siruela, 1996; WITTKOWER, R. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid: Alianza Forma, 1995; SUMMERSON, J.: *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978; TZONIS, A. y otros: *El clasicismo en arquitectura. La poética del orden*. Madrid: H. Blume, 1984.

7. Palladio, *Villa Rotonda*. Vicenza, 1566 ss.



8. Palladio, *Villa Rotonda*. Planta.

que se revelará fructífera para interpretar tanto la disolución como la pervivencia del clasicismo hasta nuestros días.

Revisando la vigencia de los órdenes, no es menos sorprendente que, interpretados como ornamento y algo secundario por Alberti en *De re aedificatoria*[5], tiendan a transformarse e imponerse como una suerte de léxico que, con bastante más antelación, derivaría en la *Manualística* a una formalización lingüística. Este fue el principal atractivo, por ejemplo, del *Vignola de los propietarios*, una obra que no ocultaba las aspiraciones a convertirse en *La idea de arquitectura universal*[6], como se titulaba, por cierto, otra del italiano V. Scamozzi. A partir de esta interpretación lingüística, el

[5] Cfr. ALBERTI, G. B.: *L'architettura* (1452). Milano: Il Prolifilo, 1966, Libro IX, p. 816 y ss.

[6] Cfr. *El Vigñolas de los propietarios o los cinco órdenes de Arquitectura* (1562). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos

Vitruvianismo no dejará de proclamar una proclividad a la homogeneización hasta los aledaños de la arquitectura moderna o incluso postmoderna.

Posiblemente, la perspectiva y los órdenes son las codificaciones que más improntas han dejado en la concepción clasicista de las artes. Al menos, así se pone de manifiesto en las resistencias a su desaparición que apreciamos tanto en la pintura como en la arquitectura. En el caso de las proporciones, mientras que las interpretaciones pitagórico-platónicas de las *ratios armónicas* se debilitaron pronto, la metáfora albertiana del organismo perdurará en la arquitectura tanto o más que el Vitruvianismo estilístico, filtrándose incluso en la modernidad.

Y algo similar ha ocurrido en la escultura respecto a las proporciones del canon desde que los neoclasicistas encumbraran la figura humana como tema supremo en la tradición del organismo cerrado y bien proporcionado, de la forma perfecta. No en vano, desde Winckelmann a Goethe, la escultura era considerada como el arte por antonomasia del clasicismo, mientras que la escultura academicista fue, hasta casi los umbrales del siglo xx, uno de los últimos bastiones de un clasicismo hipostasiado, lo cual explica en gran medida la autonomía tardía de este arte en nuestra modernidad en comparación con las restantes.

Tal vez, lo más intrigante en estas codificaciones estribe en percibir que, habiendo sido frutos ocasionales de la historia y surgidas como lenguajes arbitrarios, tiendan a transformarse en ahistóricas y, si no de origen divino, sí al menos de procedencia «natural». Y no digamos cuando se vean reforzadas por las teorías científicas, como las de Copérnico o Kepler[7]. Las creencias míticas, las seguridades metafísicas o las convicciones científicas en su permanencia a través de los tiempos propician las derivas a la normatividad, esto es, la tendencia a instaurar un código cada vez

---

Técnicos-Galería Yebra, 1981. Scamozzi, V.: *L'idea della architettura universale*. Venezia: 1615.

[7] Cfr. Chojecka, E.: «Johannes Kepler und die Kunst» y «Die Kunsttheorie der Renaissance und das wissenschaftliche Werk des Kopernikus», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 30, 1 (1967), pp. 55-72 y Band 35, 4 (1972), pp. 257-281.

más asentado de convenciones que escora con cierta facilidad a imponer reglas fijas y normas no solamente en sus respectivos ámbitos artísticos, sino también en los sociales o incluso políticos.

Asimismo, la *Âge classique* en Francia, ámbito preferido de la reflexión epistemológica por parte de M. Foucault[8], fortalecía las codificaciones en una intersección muy peculiar entre el Vitruvianismo artístico y el Cartesianismo filosófico. Las aspiraciones a una *lingua universalis* venían avaladas por las ideas claras y distintas de esta corriente del pensamiento, así como por la *mathesis universalis*, concebida como una ciencia universal del orden y de la medida. Tal vez lo más indicativo era que este orden mediante la geometría no se limitaba al que regía la armonía visible de las cosas, su simetría o su regularidad, sino que presidía el espacio propio de los seres como aquello que los instaura en un saber. Con inclusión, del que regula la arquitectura, el jardín, la ciudad o el territorio como articulaciones fundamentales de lo visible en su evidencia y prolongaciones de la *res extensa*[9].

Baste recordar a este respecto las vivencias que a cualquier visitante despiertan el palacio y los jardines de Versalles o los de Fontainebleau, pues, a pesar del paso del tiempo, todavía apreciamos hoy en día las figuras geométricas en los trazados y los alzados, las improntas de las intervenciones con las tijeras, mientras que los proyectos de Le Nôtre y otros son auténticos manifiestos conceptuales y visuales de una codificación en sorprendente sintonía con la Academia recién creada en 1672 a imagen del poder de la Monarquía absolutista. Tanto la teoría como el proyecto se proclaman por tanto agentes de una racionalidad,

[8] Cfr. FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1068 y otras, pp. 50-52, 77-82, 134-138, etc.

[9] Cfr. FICHET, F.: *La théorie architecturale a l'âge classique*. Bruselas: P. Mardaga, 1979, así como los ensayos pioneros de CASSIRER, K.: *Die ästhetische Hauptbegriffe der französischen Architektur-Theoretiker von 1650-1780*. Berlin: F. Wilhelm Universität, 1909 y BRAY, R.: *La formation de la doctrine classsique en France*. Paris, 1926, 2.ª ed., 1956; NIES, F. y SITERLE, K.: *Französiche Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*. München: Fink, 1985; WOODBRIDGE, K.: *Princely Gardens. The origins and development of the French formal Style*. London: Thames and Hudson, 1986.

de un orden universal más ambicioso, pues el racionalismo en la arquitectura favorecía una connivencia, incluso casi una confusión, entre los órdenes artístico y político bajo la sombra protectora de Luis XIV y la mirada vigilante de su ministro J. B. Colbert.

Ahora bien, entre los mendicantes y los anhelantes a los que aludiera F. Schlegel, desde finales del Seiscientos se habían interpuesto unos terceros, los «bellos espíritus de Paris», enfrentados a los de la Corte de Versalles, los cuales habían invertido el socorrido parangón en una abierta y subversiva disputa. Algo que aconteció, como veremos más abajo, gracias a la influyente y voluminosa obra de Charles Perrault *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les artes et les sciences* (1688-1697), cuya confrontación atravesará el Siglo de las Luces y penetrará hasta bien entrado el siguiente en las diversas naciones y artes.

La *Querelle* opera como una suerte de figura epistemológica que impulsa dos acontecimientos del saber no sólo correlativos, sino hasta cierto punto compensatorios. El primero tiene que ver con una confrontación entre los antiguos y los modernos que, a medida que se radicalizaba y convertía en una oposición casi simétrica, acentuaba el presente desde un segundo acontecimiento: la distancia temporal y, aún más, la estética. Precisamente, gracias a ella pudo aflorar el sentido de lo antiguo, entreverado desde ahora en una historia que se aloja y media entre lo supuestamente acaecido en la realidad pasada y el presente de su intérprete.

En este extenso arco temporal la confrontación con la Antigüedad es una constante, aunque adopte variables que tanto pueden estar referidas a una época histórica o a una categoría artística como a una estética o, al menos, una poética. En particular, desde mediados del Siglo de las Luces, las obras procedentes de la Antigüedad grecorromana eran valoradas como documentos y testimonios o contempladas desde el gusto por la Antigüedad, el «goût de l'Antique» que Winckelmann se apresuró a traducir como «Geschmack des Altertums».

Si a investigar los primeros, lo acaecido en la historia, se entregaban las exploraciones arqueológicas,

las descripciones de los «anticuarios», como el *Récueil d'Antiquités* (1752 ss.) del Conde Caylus o las *Ruines de plus beaux monuments de la Grèce* (1758) de Leroy, los estudios filológicos o lo que en los albores decimonónicos se conocerá como las «ciencias de la Antigüedad», a esclarecer lo segundo: el gusto, se orientan, tras prestar atención a lo anterior, las consideraciones y los pensamientos crítico-estéticos que desgrana, por ejemplo, Winckelmann en su *Historia del Arte de la Antigüedad*. Desde esta doble orientación lo clásico se desdoblaba como una *categoría histórica, de época*, y como un *concepto normativo*. Probablemente, lo más decisivo era que, desde el presente de cada cual, lo acontecido se presentaba como un recuerdo velado, hasta infundado en ocasiones, por las sucesivas adherencias y las interpretaciones más dispares.

Tras las sugerencias señaladas por Novalis y F. Schlegel sobre su recepción en el presente de cada cual, creo que nadie como Hegel, una especie de albacea de la disolución de lo clásico, lo ha expresado más poéticamente ni con tan bellas metáforas:

> A las obras de las musas les falta la fuerza del espíritu que veía brotar del aplastamiento de los dioses y los hombres la certeza de sí mismo. Ahora, ya sólo son lo que son para nosotros: bellos frutos caídos de un árbol, que un gozoso destino nos alarga, cuando una doncella presenta esos frutos; ya no hay ni la vida real de su existencia, ni el árbol que los sostuvo, ni la tierra y los elementos que constituían su sustancia, ni el clima que constituía su determinabilidad o el cambio de las estaciones del año que dominaban el proceso de su devenir. De este modo, el destino no nos entrega con las obras de arte su mundo, la primavera y el verano de la vida ética en la que florecen y maduran, sino solamente *el recuerdo velado de esta realidad*[10].

Sin embargo, en contra de lo que suele creerse en relación con el ahistoricismo ilustrado, la Antigüedad no incluía solamente a la griega y la romana, sino también la egipcia, la fenicia, la etrusca o la persa. Aun así, es cierto

[10] HEGEL: *Fenomenología del Espíritu* (1807). México: FCE, 1966, pp. 435-436.

que, cuando *L'Encyclopédie* francesa dedicó en 1751 una voz al adjetivo sustantivado *L'Antique —Die Antike* o *Das Alterthum* entre los alemanes—, designaba las obras de la arquitectura, la escultura y la pintura que «habían sido llevadas a la perfección por los más bellos genios de Grecia y de Roma». Asimismo, si bien Winckelmann incluye en la historia del arte de la Antigüedad *(Altbertum)* las manifestaciones artísticas de los diferentes pueblos del Próximo Oriente: los egipcios, los fenicios y los persas, los etruscos y sus vecinos, analiza detenidamente las causas de la superioridad del arte griego y, tras su estela, harán lo mismo la mayor parte de los autores del período[11].

En efecto, poco después, un autor de gran influencia debido a la divulgación enciclopédica de las ideas artísticas del período, J. G. Sulzer, atribuía igualmente el adjetivo «antiguo» *(antik)* a «las obras *de todas las épocas del arte*, desde sus inicios, florecimiento supremo y decadencia», para matizar a continuación que

> las que sobrevivieron de los momentos más bellos del arte en Grecia y algunas otras que posteriormente fueron hechas siguiendo a aquéllas, son tenidas como perfectas o como modelos que se acercan a la perfección (*Vollkomenheit*). Cuando los artistas o los maestros del arte hablan con admiración de los antiguos, hay que entenderlo únicamente de estos pocos rangos. Pues entre los antiguos se encuentran, en demasía, los que ponen en evidencia el arte decadente en los tiempos finales de la Antigüedad[12].

Teniendo en mente esta hegemonía de los momentos culminantes del arte griego que marca el último tercio del siglo, no es de extrañar que, todavía a la altura de 1829, el clasicista Goethe estuviera en disposición de admitir otras antigüedades, si bien apostillando que las

[11] *Historia del arte de la Antigüedad* (1764). Barcelona: Iberia, 1967 o Madrid: Aguilar, 1989, pp. 105 y ss.; Cfr. la ambiciosa obra de BORINSKI, K.: *Die Antike, in Poetik und Kunsttheorie, von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und W. von Humboldt*. Leipzig: Dietrich, Band I, 1914, Band II, 1924.

[12] SULZER, J. G.: *Allgemeine Theorie der schönen Künsten* (1771). Hildesheim: Olms, Band I, 1970, p. 182; cfr. 182-193.

> Antigüedades china, india, egipcia son únicamente curiosidades; se obra muy bien cuando se dan a conocer al mundo, pero nos serán de escaso provecho en lo que respecta a la formación ética y estética[13].

En una época tan fascinada por los descubrimientos de la Antigüedad como era el Siglo de Las Luces, así como no menos obsesionada por hallar nuevos principios de fundamentación y asignar nombres a las cosas, el término de ascendencia humanística: «classicus» o rango más elevado de un ciudadano romano de pleno derecho, frente a la condición del *proletarius*, se imponía entreverado con lo *antiguo* y la *Antigüedad*. No obstante, es intrigante que, si bien lo antiguo se desprendía de una revisión de la Antigüedad, era considerado y ofertado al mismo tiempo como un valor a realizar, a encarnarse en una «Antigüedad como futuro».

Una Antigüedad que no era invocada solamente por Winckelmann y sus incondicionales, sino que lo venía siendo desde el momento en que se intentó una codificación de la misma, ya sea en las orientaciones aristotélica, pitagórico-platónica y vitruviana durante el Renacimiento, así como por el Vitruvianismo cartesiano que culmina en la *doctrine classique*, como un siglo más tarde lo será en las interpretaciones neoclasicistas de la belleza ideal.

Por su parte Goethe, en su celebrado ensayo *Simple imitación de la naturaleza, manera, estilo* (1789), no sólo saludaba el estilo como el distintivo de lo bello, sino que lo definía como el «lenguaje universal» (*allgemeine Sprache)* y el «grado superior» del arte, cuyo modelo para él eran sin duda los antiguos, lo antiguo, la Antigüedad (*die Alten, Das Antike, Das Altertum)*, tomados como sinónimos[14]. En sintonía con el Clasicismo de Weimar, en virtud de ello extrapolaba el universalismo de saber «ilustrado» al universalismo del clasicismo, convirtiendo a éste en el correlato de

[13] GOETHE, W.: *Maximen und Reflexionen*, en *Schriften zur Kunst, Zweiter Teile*. München: dtv-Gesamtausgabe, Band 34, 1962, p. 259.

[14] GOETHE: *Schriften zur Kunst, Erster Teil, l. c.*, Band 33, p. 35; cfr. *Goethes Briefe*. Hamburg: Chr. Wagner Verlag (1962-1967), vol. II, p. 73, 114; vol. III, pp. 66, 556-557; vol. IV, p. 149.

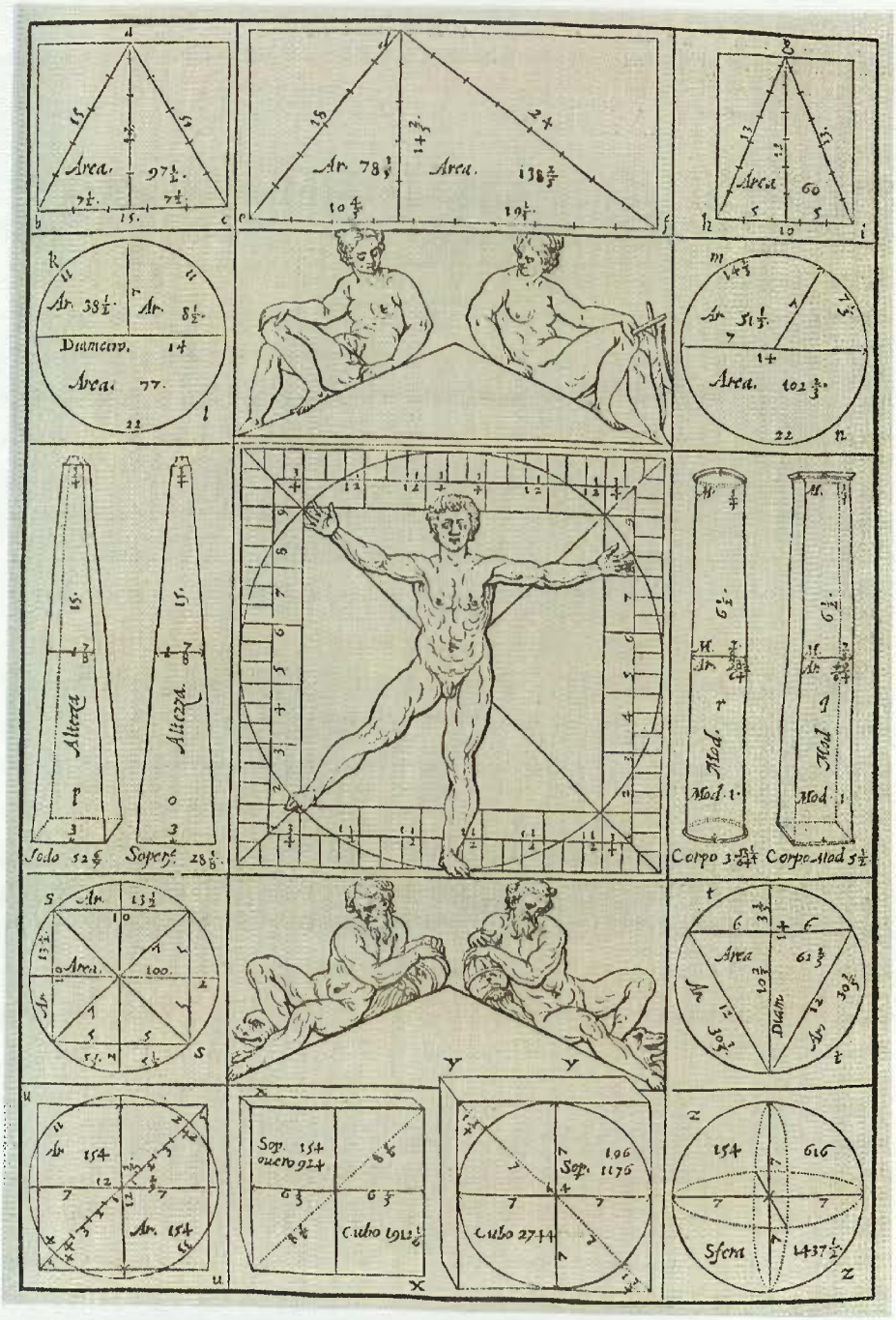
la universalidad de la Razón, aunque fuera interpretándola en clave lingüística[15].

El clasicismo como nuevo universalismo artístico y convencionalismo lingüístico se cobijaba bajo el amplio espectro de la Naturaleza humana y la Razón de las que participan todos los hombres, pero al mismo tiempo levantaba acta de una continuidad entre los «antiguos», la Antigüedad clásica, localizada espacial y temporalmente en Grecia, y los sucesivos *clasicismos*, importando poco que éstos se rijan por la figura del *parangón*, por las comparaciones renacentistas y barrocas o por la *identidad de los orígenes*. Una figura epistemológica esta que preside el retorno a lo antiguo en el pensamiento estético del Siglo de las Luces, si es que no bajo los distintos disfraces con los que se ha revestido hasta nuestros días. El universalismo lingüístico auspiciado ponía en sintonía los variados clasicismos, sin dejar de cultivar sus respectivas «maneras». Las analogías de los sucesivos clasicismos con el originario no fuerzan a renunciar a las particularidades que aporta cada momento histórico.

Como otros muchos contemporáneos, F. Schlegel admiraba a Winckelmann por su capacidad para captar la naturaleza peculiar de la Antigüedad griega y creía que con él se había iniciado una nueva época. Por eso, cuando a finales del siglo ilustrado concentre sus esfuerzos en buscar en la literatura, sobre todo en la filología y la poesía, lo que Winckelmann había encontrado en las artes, particularmente en la escultura, y otros en la arquitectura antigua, reproduce y consagra la doble filiación señalada de lo clásico: en cuanto época y en su carácter axiológico y normativo.

En este clima aparecieron en 1797 sus *Ensayos históricos y críticos sobre la Antigüedad clásica*. En ellos *la Antigüedad greco-latina* hegemónica (*das klassische Alterthum*) no sólo queda asociada de una manera decidida con lo *clásico*, sino que esta nueva denominación se alza por primera vez plenamente diferenciada y acotada no tanto historiográfica cuanto categorial y estéticamente a través de los sucesivos

[15] Cfr. Richter, K. y Schönert, J. (ed.): *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung in Kulturgeschichtlichen Prozess*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1983.



9. V. Scamozzi, *Estudio de las proporciones*, 1615.

eslabones de una cadena de oposiciones que se despliegan en paralelo a las que contraponen lo bello y lo interesante, lo objetivo y lo subjetivo, lo antiguo y lo moderno, o, finalmente, lo clásico y lo romántico.

Se trata de unas oposiciones casi especulares, inspiradas sin duda en la que había trazado Schiller entre lo *ingenuo*

y lo *sentimental*, que, si bien extrae de la poesía griega, F. Schlegel la amplia a una confrontación entre la *formación estética natural* y la *formación estética artificial*[16], mientras que en *Lecciones sobre la literatura y las artes* (1801-1803) su hermano Augusto W. Schlegel la aplica a las obras de la arquitectura y las artes visuales y Goethe retomará en la contraposición entre lo antiguo y lo moderno, lo clásico y lo romántico[17].

De hecho, en ellos confluía, hasta fusionarse, otra doble filiación inédita de lo clásico que será de dominio común a lo largo del siglo XIX o incluso hasta el presente. En efecto, si, por un lado, lo clásico es identificado con la Antigüedad clásica (*das klassische Alterthum*), por otro, desde la consideración estética y axiológico-normativa que insinuaba J. G. Sulzer en la citada voz «Antiguo», se predica de las obras más elevadas o modélicas en su género: los llamados *modelos* actualizados por la estética ilustrada y el Neoclasicismo artístico. Esta doble filiación se filtrará en un nuevo diccionario artístico tan ambicioso como fue la *Enciclopedia general de las ciencias y las artes* (*Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, 1820) de Ersch y Gruber.

Precisamente, con la segunda acepción de lo clásico, la que lo vincula a las obras dotadas de un rango superior o dignidad especial que las distingue de las restantes, de una forma excelente y especial de historicidad, enlazan en nuestros días ciertas interpretaciones filosóficas como las de Gadamer y D. Jähnig[18], pero es asimismo la que asumen las historias modernas y los museos actuales cuando hablan tranquilamente de los «clásicos modernos». Sólo que, si en el siglo ilustrado lo clásico como *das Vollendete*, como lo perfecto de un modo ejemplar, se predicaba en exclusiva del arte clásico, hoy en día está referido a las obras de artistas que desde un punto de vista estilístico o

[16] Cfr. Schlegel, F.: *Die Griechen und Römer. Historische und Kritische Versuche über das klassische Altertum*, *Kritische F. Schlegel Ausgabe*, *l. c.*, 1979, vol. I, pp. 115, 118, 156, 176, etc.

[17] Schlegel, A. W.: «Textos», *Revista de Ideas estéticas*, 103, 1968, pp. 309.

[18] Cfr. Gadamer, H. G.: *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977 y otras, pp. 344-377; Jähnig, D.: *Historia del mundo. Historia del arte*. México: FCE, 1982, pp. 162-176.

formal pueden llegar a ser de un modo paradójico anticlásicas.

En suma, si a finales del siglo XVIII la «Antigüedad clásica» designaba de un modo preferente una época histórica en la que los aspectos formales quedaban a menudo en la penumbra y lo «clásico» se imponía más bien como una categoría estética problemática en su normatividad, lo «antiguo» (*l'antique, das Antik*) comenzaba a ser invocado como sinónimo del «estilo antiguo», que a no tardar se transformaría en la *forma artística clásica (die klassische Kunstform)* que, en competencia con la simbólica y la romántica, consagra Hegel en estos términos:

> El centro del arte lo constituye la unión, en sí conclusa en libre totalidad, del contenido y la figura sin más adecuada al mismo. Esta realidad coincidente con el concepto de lo bello, a la que en vano aspiraba la forma artística simbólica, sólo la lleva a manifestación el *arte clásico*[19].

Si bien en Hegel la forma clásica se aloja todavía en un espacio ambivalente, pues la sitúa entre las obras artísticas en cuanto plasmaciones de cada momento, en la historia positiva del arte, y su sistema filosófico, lo decisivo era que quedaba incorporada a una Estética reconvertida, en consonancia con el Idealismo, en una Filosofía de la Historia del Arte en clave lingüística.

Desde esta perspectiva, simultáneamente universalista y particularista, a medida que lo clásico alarga su extensión y su presencia en la historia, se aplica a obras de diferentes épocas y lugares, pero al mismo tiempo se contrae en su comprehensión, pues, inevitablemente, se torna más impreciso e indeterminado en aquello que designa como tal. Si, en cambio, matiza la comprehensión a costa de la extensión, reducirá su campo de actuación y operatividad. ¿No salta a la vista, como insinuaba al principio, que lo clásico es una de esas categorías a las que creemos ser capaces de definir mientras nadie nos lo pida? Cuando

[19] HEGEL, G. W.: *Lecciones sobre estética*. Madrid: Akal, 1989, p. 315; cfr. pp. 315-379.

esto sucede, pronto caemos en la cuenta de cuán indeterminados y abiertos se revelan sus predicados[20].

Así, por ejemplo, mientras que en la divulgada obra *Las palabras y las cosas* Foucault consideraba desde su singular perspectiva epistemológica que la Época Clásica se extiende desde la primera mitad del Seiscientos a los primeros años del Ochocientos, con bastante antelación Hautecoeur había analizado esta misma época desde la óptica del clasicismo lingüístico. Algo similar puso en evidencia H. Wölfflin cuando identificaba el *arte clásico* con el Renacimiento y lo enfrentaba al Barroco como su otro contrapunto[21]. Sea como fuere, las sucesivas lecturas acotadas a un determinado período no hacen sino clasificar subcorrientes clasicistas que se incorporan a la corriente más amplia, a la *mainstream*, de un discurrir para nada reduplicativo y sí cargado de permanentes tensiones al que los anglosajones gustan denominar con énfasis «the classical tradition».

Si hasta ahora he reparado en ciertas modulaciones de lo clásico, es oportuno apostillar que a esta versatilidad histórica le subyace un discurso, una doctrina, un *corpus* teórico en suma. En efecto, el clasicismo en cuanto categoría histórica o como lenguaje formal se sustenta sobre unos presupuestos que se condensaban en la *doctrine classique*. La formulación inicial de la misma se debe a G. P. Bellori en *La idea del Pittore, dello scultore e dell'architetto* (1664)[22], quien se movía en el entorno romano de N. Poussin. En atención a su carácter estético normativo prefiero denominarla el *orden clásico* o tal vez el *discurso clásico*, ya que con ambas expresiones se rebasa la citada edad clásica

[20] Cfr. Peyre, H.: *Qu'est ce que le classicisme?* Paris: Nizet, 1971; Burger, H. O. (ed.): *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1972.

[21] Cfr. L. Hautecoeur en la monumental *Histoire de l'architecture classique en France*. Paris: A. et J. Picard, 7 vols., 1952 y ss.; Wölfflin, H.: *Renacimiento y Barroco* (1888). Barcelona: Paidós, 1991; idem: *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*. München: 1899 y *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* (1915). Madrid: Espasa-Calpe, 1924 y 1985; idem: *Gedanken zur Kunsgeschichte*. Basilea: Brenno Schwabe Verlag, 1947, en especial, pp. 28-48; Gantner, J.: *Schönheit und Grenzen der klassischen Form*. Wien: Shroll, 1949.

[22] Cfr. Panofsky, E.: *Idea*. Madrid: Cátedra, 1977, pp. 96 y ss. y 121-128.

que los franceses bautizaban como el *classicisme* y los alemanes se apresuraron a traducir como *Klassizismus*, con el fin de abarcar un *corpus* teórico de sabor foucaultiano que remite a las premisas epistemológicas, estéticas y representacionales que laten desde la Antigüedad en las plasmaciones del clasicismo bajo variopintos ropajes.

Un *corpus* que parece estar marcado por la ruptura doble que Winckelmann había provocado, pues si bien éste, por un lado, toma contacto con una presunta realidad histórica, la griega, por otro la idealiza de tal manera, que la permuta en la encarnación de una naturaleza humana universal. De una universalidad semejante parecen brotar esos «tópica» que usufructúa hasta nuestros días el discurso que se precie de reconocerse como clásico, incluso sin necesidad de identificarse con un clasicismo estilístico. Si tuviera que comprimirlas, diría que se vertebran en torno a una *metafísica de lo bello* en el ámbito general de la experiencia estética y la *mimesis* o *imitación* en el terreno del arte, las dos categorías invocadas de continuo en la tradición clásica, que, en opinión de Diderot, podrían resumir las obras de su época más aceptadas en su género: las del P. André y del abate Batteaux[23].

Un tópico bien arraigado desde la Antigüedad que, en virtud de su coloración ontológica, si es que no metafísica, reitera la identificación de lo clásico con la *belleza* como un fenómeno objetivo que tanto puede remitir al canon del cuerpo humano y las concepciones pitagórico-platónicas del número y de las proporciones ideales: armónicas, divinas, aritméticas o musicales, como a la señalada metáfora aristotélico-renacentista del organismo; a la *mathesis universalis* cartesiana y lo bello esencial de la «edad clásica francesa» como a la belleza ideal de la perfección neoclasicista y la regularidad «iluminista» o «gestáltica» moderna.

[23] Cfr. ANDRÉ, P.: *Essai sur le* Beau (1741). Amsterdam, 1759, y el abate BATTEAUX: Les *Beaux-Arts réduits a un même principe* (1746). Paris: Aux Amateurs du Livres, 1989; también en *Principios filosóficos de la Literatura o curso razonado de Bellas Letras y Bellas Artes*. Madrid: Imprenta Sancha, MDCCXCVII, Tratado I, pp. 1-267. DIDEROT: *Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello* (1752 en *La Encyclopédie*, tomo II). Buenos Aires: Aguilar, 1973 y otras, pp. 44-45.

En particular, bastaría evocar los tratados que durante el siglo XVIII, a partir de las dedicatorias con las que se gratifican mutuamente Winckelmann y Mengs, identifican la belleza o, mejor, lo «bello universal» que reúne los diversos detalles haciéndolos uno, con la esencia y la meta suprema del arte clásico, aceptando los tres rasgos que Sulzer consideraba dignos de ser admirados en los antiguos: la belleza de las formas, la belleza suprema de la figura humana, en particular de las cabezas, y la supeditación a la belleza del Ideal, siendo indistinto que se refleje en la metáfora de la obra como *organismo* renacentista o *totalidad* en la estética ilustrada y la poética neoclasicista que se infiltrará también en el Siglo de la Historia[24].

Recordemos a este respecto lo difícil que ha resultado a la escultura moderna el desembarazarse de la forma perfecta que exaltaba a la figura humana como el tema supremo, así como alcanzar una autonomía jalonada como está de episodios clasicistas en el corazón mismo del «art vivant» durante los años veinte y en otros momentos. La corriente objetivista de lo bello se prolonga bajo el disfraz de la *perfección de la buena forma*, tal como sedimentó en las vanguardias «constructivistas» y en la estética del diseño impulsada por la producción industrial. Con la particularidad de que la belleza vinculada hasta entonces a la categoría empirista e «iluminista» de la *percepción* se apoya ahora en la *percepción gestáltica* cerrada, de la misma manera que las figuras geométricas elementales de ascendencia platónica, filtradas por las poéticas del Iluminismo, se hallan en la base de los Constructivismos modernos y del Minimalismo contemporáneo[25].

[24] Cfr. WINCKELMANN: *Historia del arte de la Antigüedad*, *l. c.*, p. 19 y pp. 113-126; idem: *La belleza en el arte clásico*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1959, p. 77 y ss.; *Obras de Don Antonio Rafael Mengs* (1780). Madrid: Imprenta Real, 1797, 2.ª ed., pp. 1-57, y los comentarios de Nicolás DE AZARA, pp. 59-85; SULZER: *Antik*, *l. c.*, vol. I, p. 182 y *Schön (Schöne Künste)* y *Schönheit*, vol. II, pp. 305-327; DE QUINCY, Quatrèmere: *Essai sur l'Ideal*. Paris: Libr. D'Adrien le Clerc, 1827.

[25] Cfr. MARCHÁN FIZ, Simón: *La historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología*. Bilbao: Rekalde, 1993.

10. Pierre Patel, *Versalles a vista de pájaro*, 1668. Musée du Chateau, Versalles.

En la tradición estética es bien sabido que desde las *Leyes* (655 d-798 d), la *República* (597 d y e; 598 a-c) y el *Sofista* (235 d-236 c) Platón concebía la *mimesis en cuanto composición de imágenes como una participación del mundo de las ideas*, es decir, el mundo de lo seres reales percibidos por la mente, situados en un plano superior al mundo físico, que es el que captan los sentidos. Unas ideas de las que el mundo real no es más que su imitación, y el arte su encarnación en formas perceptibles. Aun así, añade el matiz de que la mimesis puede ser *reproductiva*, como en la labor del artesano y del arquitecto, o *ilusionista*, como sucede en el escultor y el pintor.

Asimismo, como se desprende de la *Poética* (1448-1450), el viraje materialista de Aristóteles hacia el mundo físico atribuye la necesidad innata de imitar no ya las Ideas, sino los caracteres, es decir, la realidad natural y humana, incluidas las acciones y las pasiones. Igualmente, la imitación puede diferir respecto a los *objetos o qué cosas imita*, según los *medios o artes* con los que se lleva a cabo *y* según las *diversas maneras y modos*, es decir, *cómo* o cuáles sean los grados de la imitación. Por este proceder, anticipaba de

alguna manera la extrapolación de la mimesis, interpretada desde el punto de vista del artista, a la *representación artística* como resultado de la acción en las mismas obras, ya que la relación tripartita insinuada afectaría a los temas a imitar, los medios expresivos empleados y los grados de iconicidad o semejanza en la presentación de las imágenes, las palabras o los sonidos, es decir, a cualquier forma en general respecto a la realidad a imitar.

Tras el paréntesis abierto por la Edad Media, el pensamiento griego sobre la imitación aflora de nuevo en la cultura del Renacimiento en versiones platónicas o aristotélicas. Particularmente, en las poéticas del *Cinquecento*, como las de Castelvetro, Vettori, Robortello y de las artes visuales. Desde estas fechas hasta el siglo XIX el arte como *mimesis*, en cualquiera de las reinterpretaciones, es una categoría compartida en la *doctrina clásica*. Posiblemente, quien mejor la comprimió fue el Abbe Ch. Batteaux en la mencionada obra sobre la imitación, cuyo correlato en las obras artísticas sigue siendo la semejanza, la *similitudo*, entre las imágenes y las palabras con las cosas. Incluso, en un momento dado de la historia, se forzaría la noción de la mimesis para acoger a artes, como la arquitectura o incluso la música, abiertamente no imitativas ni representativas en la acepción estricta.

Sobre estas premisas se asentaba a grandes rasgos la universalidad de la estética clásica. Cuando durante el Siglo de las Luces sea renovada en su legitimación neoclasicista, se hará tanto a partir de la Historia del Arte como de la Estética, disciplinas de filiación ilustradas en el régimen de los saberes, desde unas ambivalencias que no se despejan fácilmente. Así se trasluce, por ejemplo, cuando en la citada *Historia del arte de la Antigüedad* Winckelmann intenta romper con el racionalismo francés y retornar a una supuesta identidad con los orígenes griegos. Y algo similar, como veremos más abajo, acontece en el ámbito filosófico con la universalidad estética cuando invoca la naturaleza humana como referencia de sus saberes, y a la razón o la experiencia como sus guías.

No eran casuales, por tanto, las suspicacias del relativista Herder cuando apostillaba con gran perspicacia que la historia canónica de Winckelmann «está más pensada para

proporcionarnos una metafísica histórica de lo bello en los antiguos, especialmente los griegos, que una historia propiamente dicha»[26].

Ahora bien, si la Razón era el referente de la universalidad neoclasicista, la experiencia incoa en la Estética del Empirismo unas tensiones entre la universalidad y las variedades del gusto que pronto se revelarán fructíferas. En este sentido, mientras el Racionalismo clasicista buscaba afanosamente unos «primeros principios» de proyección atemporal, transmisibles como saberes institucionalizados —el papel que venían cumpliendo las Academias desde que en 1762 se fundara en Francia la Real Academia de Arquitectura—, el Empirismo pronto es receptivo a las transgresiones de los órdenes del Discurso y de la Estética clásicos, abriendo así la espita de una disolución futura.

[26] HERDER: *Kritische Wälder* (1769), *Sämtliche Werke*. Berlin: ed. B. Suphan, vol. III, pp. 9 y ss.

II
La disolución en el relativismo artístico*

Tomaré como punto de partida una sencilla suposición: la disolución del clasicismo es inseparable de la ruptura de los órdenes supuestamente estables del Discurso clásico, ya sea en su sentido epistemológico, estético o de la representación artística. Se vincula, por tanto, al abandono del ideal de perfección humanista en cualquiera de sus acepciones y a la desintegración de la imagen clásica del mundo y del arte. La construcción de lo moderno, en cambio, podría ser interpretada como el reverso de la disolución del clasicismo, cuya añoranza sin embargo no se ha disipado en la modernidad. Este proceso invertido se acelera a medida que se toma conciencia de que los principios de la doctrina clásica, en cualquiera de sus formulaciones, no son sino un capítulo de un orden relativo a una época histórica y lugar. Desde tal

* Los dos siguientes capítulos: *La disolución en el relativismo artístico* y *La disolución en el relativismo del gusto* tienen su origen en las anotaciones y borradores que desde finales de los setenta y durante la siguiente década desarrollan una parte del programa en la asignatura de *Estética y Composición*, denominada después *Estética y Teoría de las Artes*, impartida en las Escuelas Técnicas Superiores de Arquitectura de Las Palmas y Valladolid; algún apartado ha sido publicado en el discurso de mi ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (*Las «querellas modernas» y la extensión del arte*, 25-11-2007) y en «*La disolución de clásico en el relativismo del gusto*», aparecido con motivo del *Homenaje al profesor Julián Gállego*, *Anales de Historia del Arte*, vol. extr., 2008, pp. 427-446 (de la Sección de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense).

premisa, la disolución del clasicismo y de sus formas se consuma en una doble dirección: en el *relativismo artístico* y el *relativismo del gusto*.

1. DESVIACIONES DE LAS CODIFICACIONES CLASICISTAS

Tal como desvela la historicidad de las obras artísticas, en el Renacimiento las codificaciones clasicistas consentían en la práctica una dialéctica entre la regla y la libertad, pues, si bien como sistemas garantizaban un espacio permanente en las relaciones formales y compositivas, se adaptaban con flexibilidad a los cometidos cambiantes. Por eso, posiblemente, las renuencias a las imposiciones de los modelos se transforman pronto en resistencias, aflorando unas incoherencias y licencias que, a medida que decrecen las presiones de aquéllos, escoran hacia la violación de cualquier pretendida regla universal.

El mantenimiento cerrado de la ortodoxia es contrarrestado por las heterodoxias, la utopía de la razón, que cristaliza en el orden, es trasgredida por la libertad y las ensoñaciones de unas invenciones que, cuando maduren los tiempos, derivan a las rupturas y culminarán en la disolución de un «intento imposible: el clasicismo»[1]. En efecto, las desviaciones de las codificaciones clasicistas proliferarán en las diversas artes al mismo tiempo en que se afianzan.

En esta dirección, baste reparar apresuradamente en algunos ejemplos. Efectivamente, desde el primer cuarto del siglo XVI sobrevienen esclarecedores contrastes entre las codificaciones y las violaciones o los abandonos de las mismas. No deja de ser llamativo que, aunque no sea en exclusiva, uno de los primeros escenarios de las mismas se halle, más que en Florencia, *intramuros* de los Palacios del Vaticano, así como que el artista prototípico de estas tensiones fuera nada menos que Miguel Ángel a lo largo de su dilatada vida y una producción tan amplia como accidentada en las tres artes mayores. Probablemente, como se colige desde los análisis pioneros de Ch. de Tolnay, J. S. Ackerman,

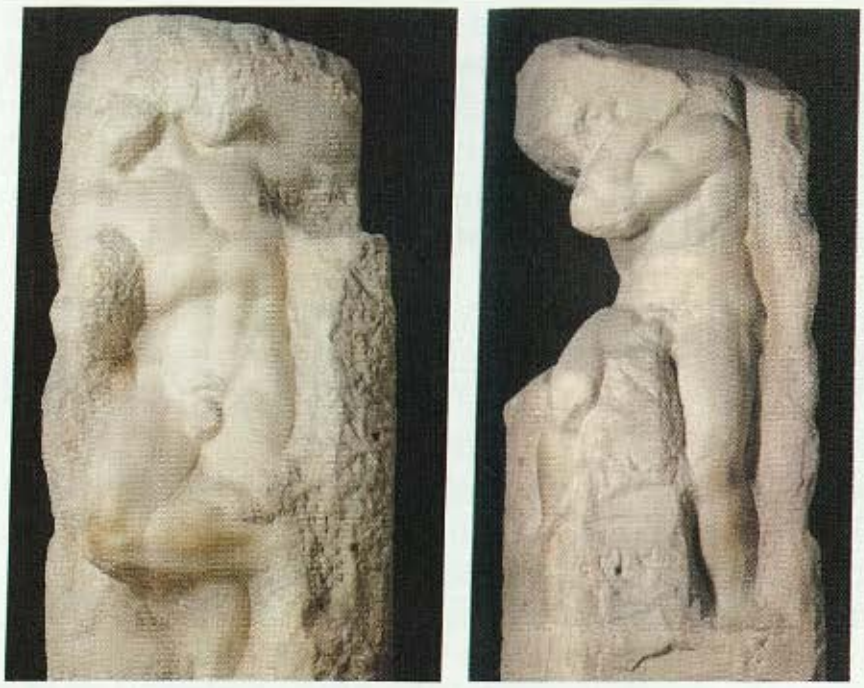
[1] Cfr. NIETO ALCAIDE, V. y CHECA CREMADES, F.: *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid: Istmo, 1980, pp. 185 y ss.

J. Camón Aznar, G. C. Argan y otros a los más recientes, nadie como este artista inconmensurable personifica mejor las ambivalencias y las vacilaciones entre la asunción de las normas y la fascinación por las desviaciones.

En lo que afecta a la escultura, durante el primer cuarto del siglo XVI se inicia en el Vaticano una colección de estatuaria clásica griega. En 1506 había sido descubierto en el Esquilino el grupo del *Laocoonte* y a no tardar fue colocado en las cercanías del Palacete de Inocencio VIII, una obra terminada en 1492 en la colina del Belvedere, que Bramante estaba uniendo a través de una calle colgante con el Palacio Apostólico. En los muros provistos de nichos que delimitaban el amplio jardín entre los dos edificios fueron introducidas en torno a 1510 varias esculturas como el *Apolo* llamado del Belvedere, la *Venux Félix*, *Hércules* y *Anteo* y otras. Este vasto conjunto de estatuas antiguas, bautizado el «Anticuario», únicamente estaba abierto a los iniciados, entre los que se encontraban artistas como Miguel Ángel, Francisco de Holanda o Baccio Bandinelli, los cuales dejaron testimonios de sus impresiones en los dibujos. A estas estatuas se sumaron las réplicas de la *Afrodita Cnidia* de Praxiteles y el célebre *Torso*, apodado desde entonces del Belvedere, que fue sumamente admirado.

1. Torso del Belvedere, Museos Vaticanos.

Mientras que las estatuas antiguas, reunidas por primera vez en una pequeña colección, ofrecían modelos clásicos bien reconocibles como personificaciones de figuras humanas perfectas, la atracción



2. Miguel Ángel, *Esclavo despertándose* y *Esclavo Atlante*, 1532.

que ejercía sobre los contemporáneos el *Torso del Belvedere* implicaba la entrada sigilosa en escena del *fragmento* como motivo artístico y su correlato estético: la preferencia de la parte por el todo, del torso mutilado por el cuerpo completo, de la fracción por el sistema, es decir, la renuncia a la pretensión de recuperar el canon y la organicidad en la escultura como arte clásico por excelencia.

Sin duda, quien extrajo las lecciones más provechosas de esta sugerente dualidad fue Miguel Ángel. En efecto, en su condición de escultor cultivará de un modo simultáneo o alternativo la estatua acabada y la no acabada, denominada *non finito*. A la primera se adscriben obras tan universales como el *David* (1504, Academia, Florencia), una estatua que, con un formato de más de 4 metros, estaba concebida para ser colocada encima de una de las pilastras del ábside de la catedral de Florencia. No obstante, el aspecto más sorprendente de la misma estriba en que, aun cuando la figura mantenga las proporciones canónicas, se ve sometida a una deformación para nada disimulada que la aproxima a la anamorfosis.

Asimismo, cuando sin perder la serenidad clásica cincela en 1513 el severo *Moisés* para la Tumba de Julio II, en el

cuerpo inferior de la misma pensaba colocar los *Esclavos* (actualmente en el Louvre) inacabados, a los que en 1532 completará con una segunda serie en la que destacan el *Esclavo despertándose* y el *Esclavo Atlante* (Academia, Florencia). Asimismo, en la Capilla de los Médicis de Florencia el *Día* es probablemente la estatua más clásica del conjunto, pero de un modo paradójico su rostro es tratado de una manera abrupta, inacabada, lo cual filtra en el organismo clásico una desconcertante dualidad estilística: clasicista y anticlasicista.

No menos apasionante sería seguir con detenimiento la evolución del motivo cristiano de la *Piedad*, pues si en la versión para San Pedro (1499, Roma) la ampulosidad de los pliegues no encubre el inequívoco y refinado clasicismo de las figuras, en la versión que ejecuta en 1556 para la Catedral de Florencia primará la deformación como reminiscencia de la expresividad goticista, mientras que en la última obra del maestro, la *Piedad Rondanini* (Museo Castello, Milán), a la deformación de los cuerpos estilizados y contorsionados se añaden lo inacabado o incluso la mutilación de los brazos, es decir, el fragmento.

Las estatuas mencionadas, en cuanto plasmaciones exacerbadas de lo *non finito*, desvelan no sólo las tensiones que se instauran respecto a las proporciones clasicistas, sino sobre todo, los límites lábiles y los conflictos que se desencadenan entre *dos estéticas enfrentadas*: la de la *materia* y la de la *forma*. Las figuras, apenas esbozadas en los bloques compactos, aparecen como aprisionadas en el mármol o la piedra, agredidas por el escalpelo, y tan sólo permiten percibir la imagen humana o algunos de sus miembros como principio de animación vital que brota de lo inerte. La circunstancia de que en ellas Miguel Ángel renuncie a la *finitio* o delimitación de las figuras, que se obtiene mediante el pulimento de la epidermis, en beneficio de las rugosidades y las texturas, sugiere que estos materiales, en su condición de materia informe, se resisten a ser domeñados por la forma y, sobre todo, que la forma, tal vez debido a las exigencias que plantea su ideal neoplatónico, no es capaz de captar la idea, pues ésta la desborda formalmente y la trasciende conceptualmente.

Tal vez por ello mismo Miguel Ángel se despreocupa por el acabado y las proporciones como si, ante la insatisfacción que le suscita la *finitud de lo bello* y el indefectible fracaso que le embarga como artista el no poder alcanzar el ideal con los medios que pone a su disposición el arte, soñara con la *infinitud de una sublimidad* que late en la idea y sólo es posible revelar o intuir a través de la materia informe. Pareciera como si, observando el bloque de mármol o de piedra, el escultor encontrara la estatua y le bastará con quitar los pequeños trozos que la envuelven, evitando que se note. Para Miguel Ángel cada bloque encierra una estatua. Únicamente que para sacarla a plena luz, es preciso arrancar con cuidado lo que sobra mediante el modelado. Es como si, en plena vigencia del clasicismo, nos topásemos a la manera moderna con una «estatua encontrada». Pero, a diferencia de la obra acabada como un todo coherente en la lógica formal del canon clasicista, la estatua inacabada, *non-finita*, se anticipa, como supieron ver los escultores modernos desde Rodin, a la *obra abierta*.

Ciertamente, las desconcertantes estatuas inacabadas se hicieron célebres de inmediato y fascinaron a muchos de sus coetáneos, pero no es casual que a finales del siglo XVIII los ingleses, y, después, los románticos alemanes las contemplaran desde la óptica de lo *sublime*, o en el siglo siguiente como precedentes de la tópica de la obra de arte desconocida, mientras que a Rodin le interesaban por el papel que jugaba en ellas el *modelado* de los cuerpos y el enjambre de desnudos retorcidos, entrelazados y en ocasiones fragmentados, o a los expresionistas y tantos otros por la *deformación*.

Aunque Miguel Ángel consideraba que la pintura era una imitación de la escultura, era evidente que entre ambas artes existía una interdependencia. En el primer campo son conocidos los arrebatos y las diatribas que lanzara contra Perugino, el cual, aunque sin mucho éxito, se vio en la necesidad de demandarlo ante el Tribunal de los Ocho por ciertas expresiones que juzgaba ofensivas y perjudiciales. La animadversión que Miguel Angel sentía hacia su pintura se retrotraía a los momentos en los que Boticelli, Ghirlandajo, L. Signorelli, Pietro Perugino y otros pintaron entre 1480 y 1482 sendos frescos en la *Capilla Sixtina*.

Con tal ocasión, se había suscitado una polémica acerca del valor de la Historia y de la Naturaleza que enfrentó el neoplatonismo de las historias bíblicas, en clave simbólica, de Boticelli con el dogmatismo histórico de la *Entrega de las llaves* de Perugino. Miguel Ángel se alinea con el primero, pero a no tardar tendrá la oportunidad de confrontarse pictóricamente con el segundo y, tácitamente, también con Rafael, quien, al mismo tiempo que él estaba ocupado en la Capilla Sixtina, ejecutaba en las contiguas *Stanze della Signatura* la *Escuela de Atenas* (1508-1511) y otros frescos.

Si nos fijamos en la *Entrega de las llaves*, enseguida nos percatamos de que Perugino superpone la perspectiva central y simétrica de la arquitectura que articula el espacio urbano con las figuras no menos ordenadas del grupo bíblico. La unidad de la escena procede tanto de la perspectiva como de la posición que ocupan los actores en la misma: el objeto entregado, la llave, que se halla en el centro geométrico de la composición, y los personajes centrales: Cristo y San Pedro, acompañados por los seguidores del primero, distribuidos de un modo no menos equilibrado. Si contemplamos, en cambio, los frescos que Miguel Ángel pintará años después en la misma capilla: la *Historia de la Creación*

3. Perugino, *Entrega de las Llaves*, Capilla Sixtina, 1480-1482.

4. Miguel Ángel, *Historia de la Creación*, Capilla Sixtina, 1508-1512.

(1508-1512) y *El juicio Final* (1534-1540), salta a la vista que las imágenes serenas y dulces, quietas y equilibradas, de Perugino no son compatibles con las robustas y volcánicas de Miguel Ángel, aun cuando éste también acople sobre la superficie arquitectónica de la bóveda el espacio ilusorio de la pintura.

Ahora bien, no solamente eran incompatibles debido a que la intervención de Perugino ocupa una pequeña superficie en el paramento del lado derecho, mientras que los frescos de Miguel Ángel invaden con sus enormes formatos la bóveda y la cabecera de la capilla, sino, ante todo, porque, aun cuando el equilibrio clásico-renacentista es perceptible en el conjunto de Miguel Ángel, es desplazado hasta la exaltación manierista y barroca, mientras que las formas bellas, apolíneas, y la composición equilibrada son arrastradas por el dinamismo de la desmesura en una suerte de furor dionisiaco.

5. Miguel Ángel, *El Diluvio Universal*, Capilla Sixtina. Detalle.

En otras palabras, en la Capilla Sixtina Miguel Ángel atentaba contra la armonía y las proporciones de los cuerpos bellos. Y si bien en la pintura de la bóveda confería en sus trazas un sentido de plenitud clásica a los motivos principales, tamiza los secundarios a través del filtro de una visión manierista en la que el pintor, gran conocedor de la figura humana y con un gran dominio de las leyes de la perspectiva, hacía gala de movimientos retorcidos con escorzos violentos en un espacio que se desliza hacia lo ilimitado. Por lo demás, en la escena del *Juicio final* la pintura inunda el paramento frontal de la capilla, provocando la ilusión de que el muro ha desaparecido como si se asistiera a la escenificación de un hecho que está ocurriendo en ese mismo momento. Las bellas formas se supeditan a las expresivas, lo cual implica una negación de la belleza renacentista y, en algunos espacios, la irrupción del *fragmento como ruina*.

Igualmente, en albores del Seiscientos, las derivas heterodoxas hacia lo deforme u oscilando a veces entre lo fantasioso y lo monstruoso se manifiestan en otros pintores, como en el realismo fantástico que El Bosco plasma en el *Jardín de la delicias* (c. 1500, Museo del Prado, Madrid) o cuando hacia 1525 en *La crucifixión de Cristo* del altar Isenheimer (Colmar i Els, Museum) y *La pequeña crucifixión* (National Gallery of Art, Washington) Mathias Grünewald acentúa las deformaciones de las figuras para obtener una expresividad óptima.

Asimismo, mientras que Francesco Mazzola, llamado el Parmigianino, en *El autorretrato con el espejo convexo* (c. 1524, Viena) y *La Virgen del cuello* (1533-1540, Galería de los Uffizi, Florencia), alcanza la cumbre de las deformaciones manieristas de la figura humana, en *El entierro del Conde Orgaz* (1586, Santo Tomé, Toledo), de El Greco, las deformaciones están provocadas por las presiones de los pliegues barrocos. Igualmente, ya entrada la centuria siguiente, en *La resurrección* (1610, Museo del Prado) este mismo artista, al romper las amarras con la gravedad, causa que las figuras se deformen alargándose en la verticalidad y en una especie de ritmo continuo en serpentina.

6. Parmigiano, *La Virgen del Cuello*, 1533-1540.

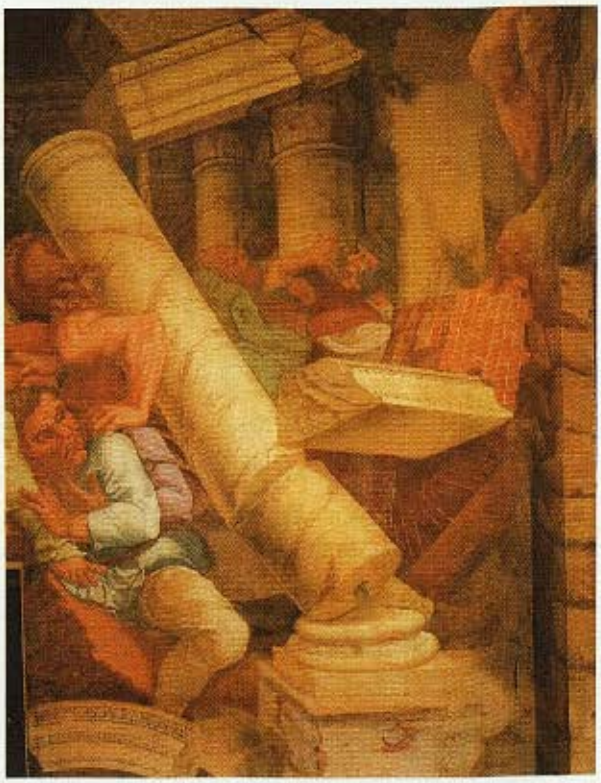
En paralelo a estas y otras deformaciones de las proporciones humanas, aunque la perspectiva imponía unos esquemas geométricos sobre la realidad con el fin de reconciliar la *res cogitans* y la *res extensa*, pronto aparecen experimentos heterodoxos que, como sucede en las pinturas murales con el mayor formato de la época, como *La boda de Canáa* (1563, Musée du Louvre) de P. Veronese y *El paraíso* de Tintoretto en el Palacio de los Dogos (1592, Venecia), cultivan varios puntos de fuga. Sin duda, el empleo simultáneo y las alteraciones sutiles de varias perspectivas, apoyadas tanto en la *Agudeza y arte de Ingenio* de Baltasar Gracián como en su amplia cultura artística y teórica, culminan en *Las Meninas* (1636, Museo del Prado), una obra maestra en la que, según una opinión compartida desde los conocidos análisis de J. Brown y J. Moffit, Velázquez hace un alarde sin precedentes del juego de las perspectivas. Pero, en este caso, la perspectiva no es únicamente la lineal que sigue los métodos de las proyecciones geométricas entrecruzadas, sino también la aérea.

A no tardar, en suma, la perspectiva como técnica de apropiación y puesta en escena de lo real investiga y encuentra sus propias trampas. Posiblemente, entre todas ellas, la más incisiva fue la *anamorfosis* o deformación sistemática de las figuras en el espacio mediante los experimentos

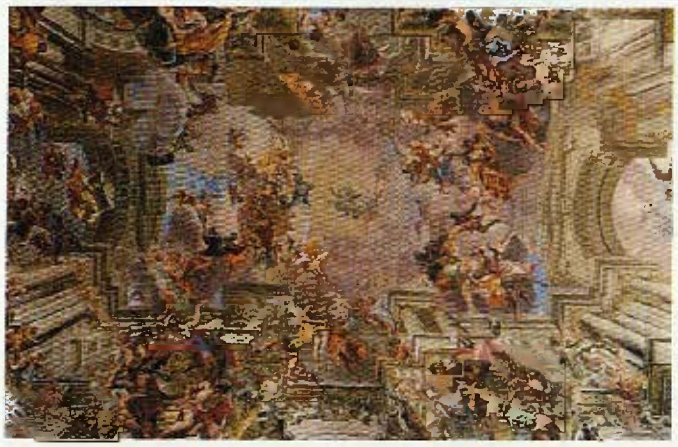
geométricos y las metamorfosis resultantes. La anamorfosis, tal vez la figura por antonomasia del ilusionismo, que provoca la distorsión de la realidad representada, ponía tempranamente al descubierto la naturaleza artificial de la perspectiva al desplazar los puntos de vista desde el centro a los lugares más inesperados de la composición pictórica.

Popularizada por la pintura, la arquitectura y el teatro, en ella la realidad en su presencia y la realidad en su apariencia no solamente están desligadas entre ellas de un modo intencionado, sino que la primacía de la presencia no distorsionada es reemplazada por la apariencia distorsionada. Para explorarla se elaboran intrigantes tratados, como los que nos legan J. F. Niceron en una *Perspective Curieuse ou Magie Artificiele des Effets Marveilleux* (1638) y *Traumaturgus Opticus* (1646), E. Maignan en la *Perspectiva horaria*... (1648) y Andrea del Pozzo en *Perspectivae Pictorum atque Architectorum* (1708), mientras que otros enfatizan que la pintura representa simplemente los objetos visibles tal como aparecen al ojo humano.

Los ejemplos de anamorfosis abundan en la pintura manierista y barroca, sobresaliendo las variaciones y las metamorfosis de Giulio Romano en los frescos *Sala de los Gigantes* del *Palazzo del Té* (Mantúa, 1534); pero, posiblemente, es en la *Iglesia y claustro de San Ignacio* (1662-1694, Roma), de Andrea Pozzo, donde se alcanza la cumbre de la pintura



7. Giulio Romano, *Sala de los Gigantes*. Detalle.



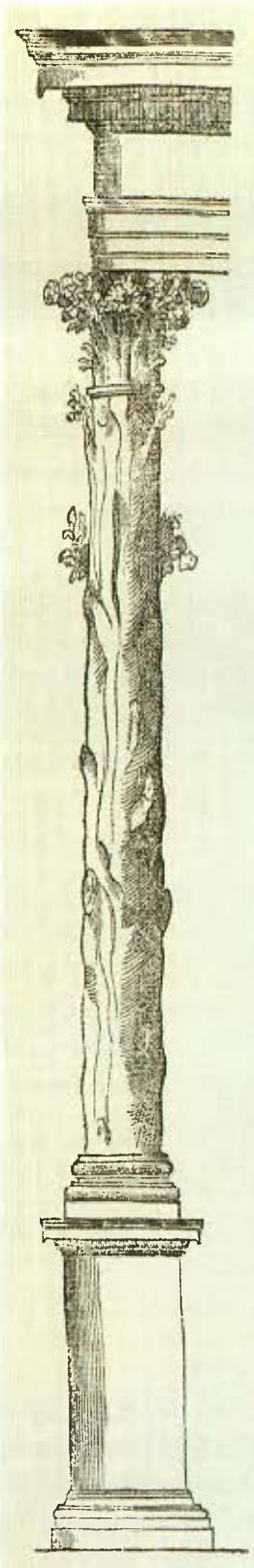
8. Andrea Pozzo, *El triunfo de san Ignacio*, 1696.

ilusionista a través de la anamorfosis, de la llamada *Quadratura-pintura*.

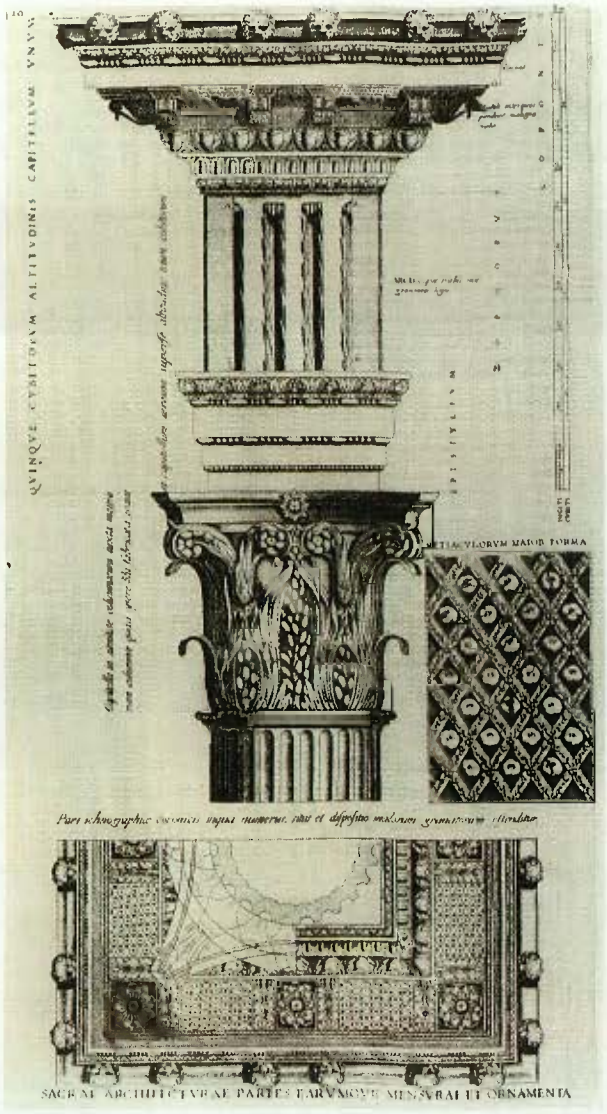
En 1503 Bramante termina el templete redondo de San Pietro in Montorio, un monumento típicamente arquitectónico que se caracteriza por el equilibrio perfecto entre las partes, el desarrollo de la composición modular de sus columnata dórica toscana, la conocida estructura circular como reflejo de la armonía del cosmos, la simplicidad de las proporciones y la claridad de los límites de la arquitectura como forma pura. Concebido como una arquitectura que apenas alberga espacio interno, su volumen parece ser tan puro y autónomo como el de un templo griego.

Cuando, en cambio, Miguel Ángel inicia en 1505 el primer fallido proyecto para la *Tumba de Julio II*, su confrontación con Bramante es semejante a la que había mantenido con Perugino, pues, frente a la arquitectura como forma ideal, se inclina por una síntesis de la arquitectura como encarnación de ideas abstractas y la escultura como representación histórico-alegórica, que, en lugar del supuesto equilibrio de la creación, ponga al descubierto y visualice la historia de la humanidad como un drama. Las vacilaciones entre el ideal renacentista y las violaciones manieristas y barrocas serán una constante en su obra hasta que en la tardía cúpula de San Pedro vuelva a la idea original de Bramante: la construcción central y la cúpula ideal.

En la arquitectura la dialéctica entre la norma y la violación se manifiesta del modo más visible en los *órdenes* que consolidan el Vitruvianismo como sistema estilístico y lenguaje universal de la arquitectura. Tras la valoración de los órdenes como ornatos que proponía Alberti en *De re aedificatoria* (1452), se impone una interpretación



9. Philibert de L'Orme, *Orden francés,* 1567.



10. J. Prado y J. B. Villalpando, *Orden salomónico,* 1595.

lingüística del clasicismo que tiene sus hitos destacados durante el siglo siguiente en los tratados de Serlio (1537), Vignola (1562) y Palladio (1570). Mientras que el primero canoniza el sistema de los cinco órdenes y el tercero los simplifica como una gramática fija e inmutable de fácil transmisión, el segundo defiende que no pueden transformarse y los declara reglas para ser aplicadas sin más, como así fue en el

Vitruvianismo hasta bien entrado el siglo XIX. Algunos insatisfechos con ello y celosos por conservar la pureza del sistema, como era el caso de V. Scamozzi, los elevan incluso a *La idea de la arquitectura universal* (1615), es decir, a un universalismo lingüístico o, más tardíamente, L. Chr. Sturm (1708) y J. D. Steingruber a un «alfabeto arquitectónico»[2].

Sin embargo, a no tardar vendrán los momentos en los que las supuestas relaciones atemporales de orden se revelen como lo que realmente son: *convenciones*, si es que no *simulacros de orden*. Algo que acontece antes como hipótesis teórica que como plasmación en la realidad construida. Precisamente consciente de ello, Scamozzi, que sostiene que los órdenes no deben transformarse sino procurar con destreza mejorar los que tenemos y conducirlos a la mayor perfección, criticaba a los «descaminados» que pretendían la invención de nuevos órdenes o que se añadiesen otros a los ya existentes.

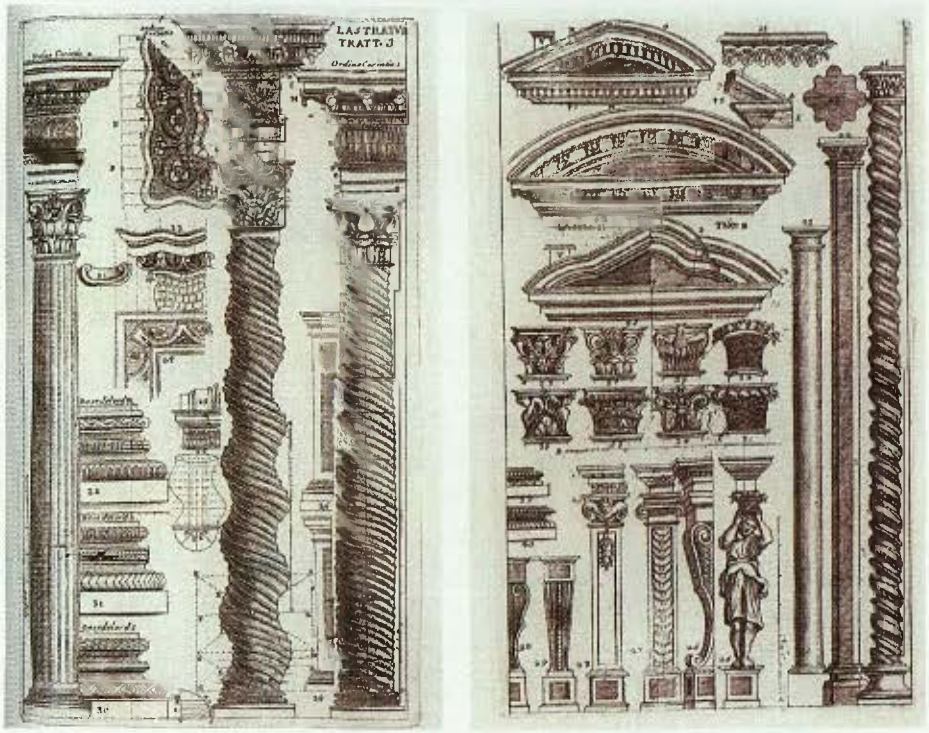
En esta crítica Scamozzi podía tener en mente a las cariátides, hermes y atlantes del *Vitruvius Teutsch* (1538) o a Philibert de L'Orme, quien en 1567 había sugerido crear un sexto orden: el dórico francés de las columnas, que R. Chamoust localizaría posteriormente nada menos que en la naturaleza, pero tampoco se quedarían a la zaga otros como S. Le Clerc al proponer un orden español, L. Chr. Sturm uno alemán y J. Adam otro británico, y así sucesivamente. Unos órdenes que brotarían en paralelo con la constitución de las naciones modernas, pues éstas parecían exigir diferenciaciones formales[3].

Sin embargo, dado que la invención del orden francés había sido tomada como una ocurrencia sin consecuencias,

[2] SCAMOZZI, V.: *L'idea della architettura universale*. Vicenza: Centro Internaziola Andrea Palladio, 1977. STEINGRUBER, J. D.: *Architectural Alphabet* (1773). Londres: Merion Press, 1972.

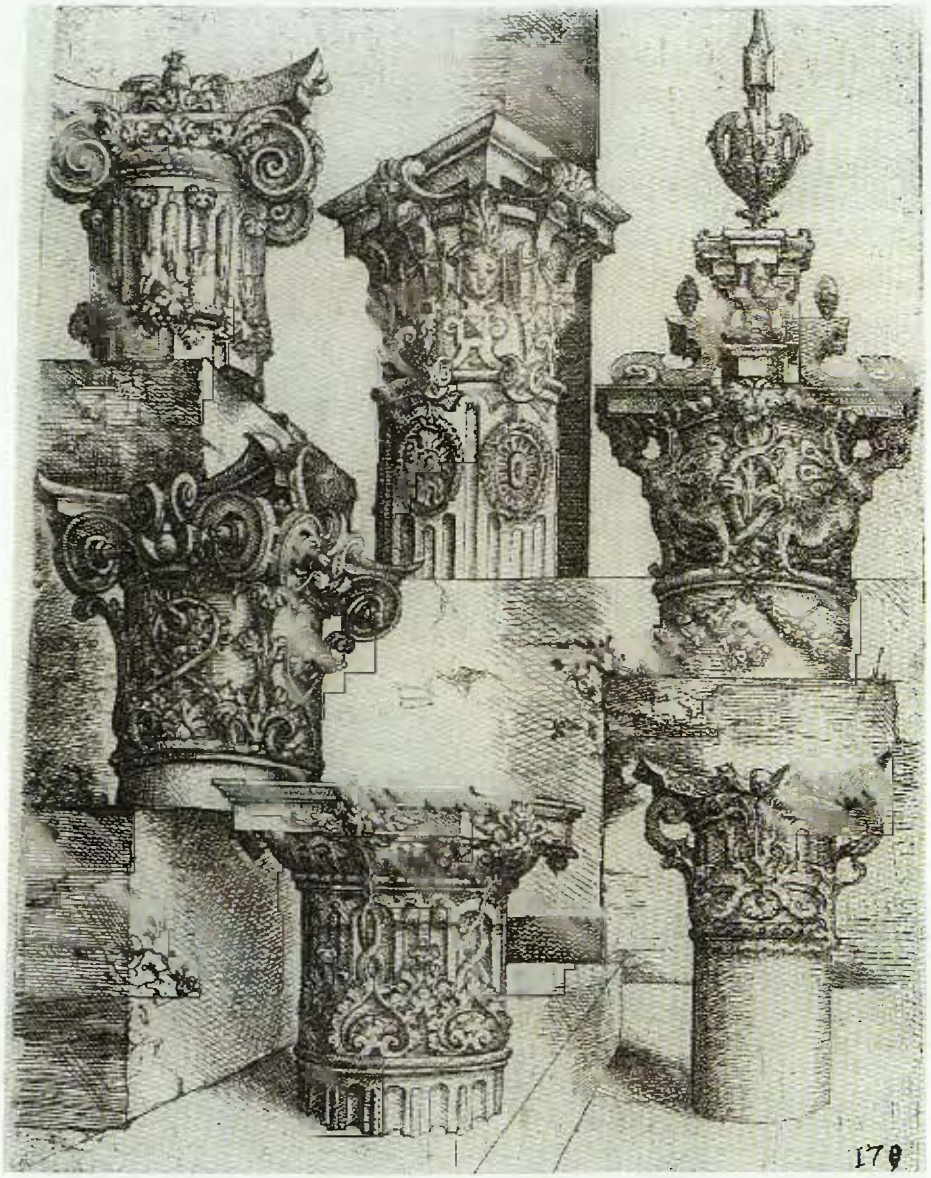
[3] Cfr. DE L'ORME, Philibert: *Le premier Tome de L'architecture*. Paris: Chez F. Morel, 1567 y DE CHAMOUST, Ribart: *L'Ordre français trouvé dans la nature*. Paris: Chez Nyon, 1783. Cfr. DE MONTCLOS, J. M. Pérouse: «Le Sixième Ordre de l'Architecture, ou la Pratique des Ordres Suivant les Nations», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XXXVI, n.º 4 (1977), pp. 223-240; MÜLLER PROFUMO, L.: *El ornamento icónico y la arquitectura, 1400-1600*. Madrid: Cátedra, 1985; HERSEY, G.: *The Lost Meaning of Classical Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1988, pp. 77-148.

lo más probable era que los «descaminados» contra los que apuntaba, fueran otros. En particular, los españoles Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando, quienes en *El Tratado de arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel*, publicado también en Roma (1596 y 1605), enarbolan el hallazgo del *orden salomónico*, divulgado por Juan Ricci, que influye en los dibujos de Wendel Ditterlin y algún proyectos de Borromini y Guarini. Una de sus imágenes más conocidas sería sin duda el tardío *Baldaquino de San Pedro* (1624-1633) en donde G. L. Bernini plasma el orden monumental de la columna salomónica.



11. Guarini, *Proporciones y ornamentos del corintio, gótico y cariático*, 1686.

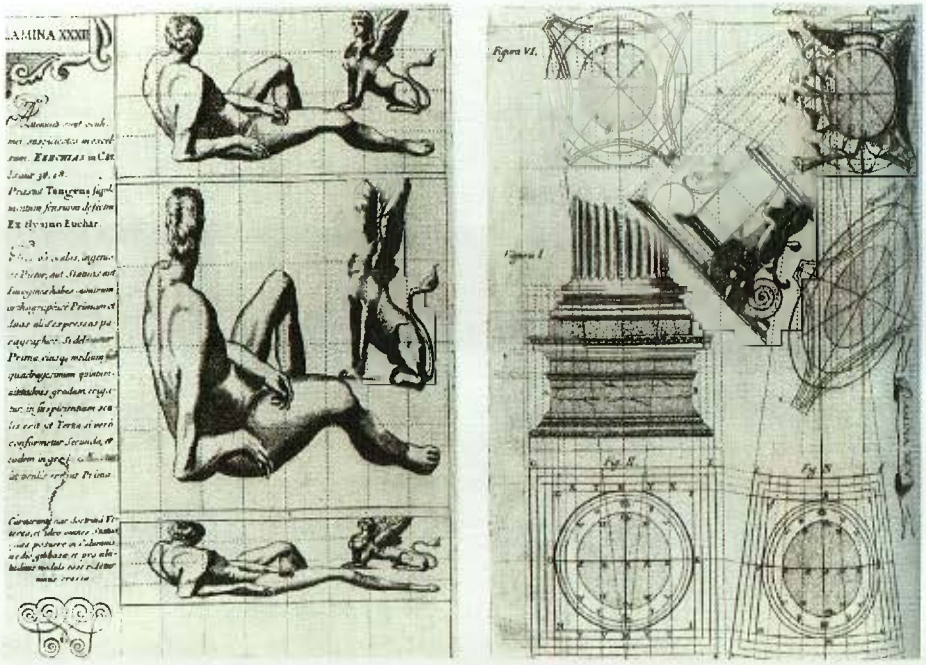
Probablemente, las resistencias más fuertes contra la ortodoxia clasicista surgieron en las polémicas «manieristas», las cuales están plagadas de heterodoxias gracias a los frecuentes cruces entre la combinación y lo lúdico en la ornamentación. Las derivas heterodoxas, que también sería plausible vincular a los «descaminados», pueden manifestarse en *De Architectura* (1594) de W. Dietterlin, en donde, siguiendo la tradición germánica del norte europeo en los



12. W. Dietterlin, *Orden compuesta, columnas y capiteles*, 1598.

Saulenbüchern (*Libros de Columnas*), los elementos de los órdenes se ven amenazados por unas ornamentaciones vegetales exuberantes que los alteran o incluso anulan. Algo similar sucede con la sustitución del orden por el estípite o las licencias posteriores en la *Architectura civil recta y oblíqua* (1678) de Caramuel[4].

[4] Cfr. RAMÍREZ, Juan Antonio: *Edificios y sueños*. Universidad de Málaga/Universidad de Salamanca, 1983, pp. 149-182 y en Madrid: Nerea, 1991, pp. 101 y ss.



13. Caramuel, *Distorsiones ópticas*, 1678.

Ciertamente, la puesta en crisis de los órdenes implicaba el abandono del Vitruvianismo, es decir, del clasicismo como alfabeto de la arquitectura, su estilo en clave lingüística, pero no necesariamente la analogía con el cuerpo humano, la metáfora aristotélico-albertiana de la arquitectura como organismo. En esta segunda vertiente se cuestionaban ante todo las proporciones pitagórico-platónicas, aunque no el organicismo sin más, que paulatinamente deja de regirse por las *ratios* armónicas divinas, musicales y aritméticas en general, desplazadas por las geométricas y sus transformaciones.

En este sentido, mientras que Bernini aceptaba el «sistema» clásico-renacentista, Borromini y Guarini iniciaban la crítica al mismo, cultivando la ambigüedad de un experimentalismo a medio camino entre la experiencia común y la científica. En particular, la matemática a la que recurre Guarini ya no es de inspiración platónica o simbólica sino que está relacionada con los nuevos temas de las ciencias geométricas, la óptica y los efectos espaciales de la percepción visual en combinación con la retórica.

Precisamente, esto es lo que acontece a partir del experimentalismo historicista en obras bien conocidas de Borromini como *San Carlo alle Quatro Fontane* (1633-1667) y

14. Borromini, *San Carlo alle Quatro Fontane*. Vista interior de la cúpula, 1633-1667.

Sant'Ivo della Sapienza (1632-1660), o las más tardías de G. Guarini, como la *Capella della Santissima Sindone* en Turín, y sus seguidores, que recurren habitualmente a la anamorfosis del círculo en sus múltiples modificaciones, mientras que el movimiento del espacio interior y exterior se abre hacia el infinito. Como resultado final, el conjunto muestra un repertorio de diversas memorias, una suerte de *collage*, en el que se mezclan por igual los materiales extraídos de las codificaciones clasicistas y las anticlasicistas[5].

El antivitruvianismo de los ornatos nórdicos, el experimentalismo romano que deforma las proporciones, el gusto antinaturalista por la anamorfosis, la «rocaille» o lo cavernoso de las grutas, etc., han sido suficientemente estudiados por la historiografía y en los años recientes están siendo objeto de agudos análisis filosóficos y estéticos a partir de las sugerencias de G. Deleuze en torno a Leibniz y el barroco, en lo que denominaría una *estética del pliegue*. En opinión de este pensador francés, mientras que la filosofía matemática y la física de Leibniz se hallan repletas de curvaturas, puntos indefinidos e infinitos, de *pliegues* en una palabra, en el barroco bien mirado se repiten también unas curvaturas y unos pliegues similares.

El barroco, escribe, «curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según

[5] Cfr. TAFURI, M.: *Teorías e Historia de la arquitectura*. Barcelona: Laia, 1972, pp. 42-48, 153 y ss., 203 y ss.; idem: *Retórica y experimentalismo*. Universidad de Sevilla, 1978, pp. 203-242.

pliegue»[6]. De pronto, tras leer este retruécano, no puede por menos que venirnos a la memoria la obra escultórica más lograda del Barroco, *El éxtasis de Santa Teresa* (1645-1652, Iglesia de Santa María della Vitoria, Roma), el conocido grupo de mármol de Gian Lorenzo Bernini, en el que a través del rostro arrobado se trasluce también lo puramente carnal y erótico de un acto místico arrebatado que se representa de una manera escenográfica en el centro de la Capilla Cornaro. Posiblemente, este grupo puede ser considerado como el paradigma de una teatralidad barroca que se logra gracias, por un lado, a la íntima fusión que existe entre el marco de la arquitectura y la disposición de las esculturas en el espacio y, por otro, en virtud de un dinamismo expansivo y envolvente que las dos estatuas de bulto redondo enarbolan con unos pliegues que se abren en todas las direcciones, virtualmente hacia el infinito. La escenografía trasfigura al grupo en una intervención *contextual*, pues es inseparable del lugar concreto para el que fue pensado.

15. G. L. Bernini, *El éxtasis de Santa Teresa*, 1645-1652. Detalle.

Precisamente, la transición de la centralidad renacentista a la espacialidad barroca que percibimos en las arquitecturas complejas de Borromini y Guarini se produce en virtud de que la figura geométrica del círculo, definido desde el Libro I de los *Elementos de Euclides* (edición latina de 1482) como «una figura plana hecha por una sola línea a la cual se llama circunferencia y de modo que todas las líneas rectas

[6] Deleuze, G.: *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989, p. 11; cfr. pp. 25-55; Buci-Glucksman, C.: *La folie de voir. De l'esthétique baroque*. Paris: Galilée, 1986. Anceschi, L.: *La idea del barroco: estudios sobre el problema estético*. Madrid: Tecnos, 1991; Tapie, V. L.: *Barroco y clasicismo*. Madrid: Cátedra, 1991.

que contienen al punto de origen la dividen en dos partes iguales», se transforma en una elipse.

Deleuze sugiere que el centro pasa de ser un punto a un vértice que forma un ángulo recto que viene a dar en una curva, es decir, *en la curvatura del círculo*, o, lo que es lo mismo, en una curvatura variable o *inflexión*. Ese vértice o punto de vista es el generador de la perspectiva barroca, la cual nos habla a través de las figuras visuales de la *anamorfosis*, que pasa de una forma caótica a una forma como tal, y la *metamorfosis*, que deja de ser lo que era para evolucionar a una forma distinta. Precisamente, las metamorfosis proyectivas y las inflexiones ligadas a las variaciones casi infinitas de las curvaturas variables inscriben a este gusto antinaturalista en una lógica cercana a la actual teoría de las transformaciones de R. Thom y los objetos fractales de Mandelbrot[7].

Probablemente, una de las cuestiones más sugerente para la hipótesis de la disolución del clasicismo estriba en que muchas obras manieristas, barrocas o tardobarrocas y rococó no son esencialistas, sino que devienen acontecimientos. En el arte, a semejanza de lo que ocurre en la filosofía de Leibniz, el perspectivismo es realmente un *relativismo* que, en esa época, se convierte en *historicista* gracias a la dilucidación que propicia la *Querelle*, un hito decisivo de los saberes estéticos y las prácticas artísticas.

2. LAS BELLEZAS ARBITRARIAS Y EL CARÁCTER ARTIFICIAL DE LOS SIGNOS EN LAS ARTES

> La bella Antigüedad fue siempre venerable,
> pero nunca creí que fue adorable.
> Veo a los antiguos, sin doblar las rodillas;
> Son grandes, es verdad, pero hombres como nosotros;
> Y cabe compararse, sin temor a ser injusto,
> El Siglo de Luis al bello Siglo de Augusto...

[7] Cfr. DELEUZE, G.: *ibídem*, p. 27; BALTRUSAITIS, J.: *Anamorphoses ou Perspectives curieuses*. Paris: Perrin, 1955 y Kliensieck, 1969.

Así comenzaba el largo poema *El Siglo de Luis el Grande* que Charles Perrault declamó en una sesión solemne de la *Académie Française* el 27 de enero de 1687, reunida para celebrar la curación de Luis XIV tras una operación de fístula. Con sus versos, en los que ironizaba sobre algunos grandes nombres de la Antigüedad y evocaba las invenciones del telescopio y del microscopio que revolucionaron respectivamente la cosmología y la física natural, el descubrimiento de la circulación de la sangre y otros, se cuestionaba la docta Antigüedad, abriéndose la disputa sobre la autoridad de los antiguos. Por el contrario, los clásicos del futuro, que desplazarán a los de Grecia y Roma, serán los Molière de turno, el pintor Lebrun, el palacio de Versalles y sus jardines, etc. Tras escucharlo, N. Boileau, guardián de la *doctrine classique*, lo consideró un ataque inaceptable y se levantó indignado, gritando la vergüenza que suponía para la institución soportar semejantes injurias y relegar a los antiguos al reino subterráneo de Plutón.

El poema, sin embargo, era el desenlace de un debate que venía gestándose en la República europea de las Letras desde el Renacimiento, particularmente en Italia[8], y supuso el toque de salida en la Academia Francesa para la renombrada *Querelle des Anciens et des Modernes*. En la querella se implicarían no solamente los miembros más activos de la Academia como República de los Sabios, sino la élite de la cultura francesa en los diversos campos de las letras, la arquitectura, las artes y las ciencias. La querella se extiende a su modo a las restantes Academias. Así, mientras que en la de Pintura y Escultura la confrontación se reproduce entre el «moderno» Charles Le Brun y el «antiguo» Roger de Piles, en la de Arquitectura las hostilidades

[8] Cfr. la obra general en el campo de las ideas de Maravall, J. A.: *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*. Madrid: Moneda y Crédito, 1966; Margiotta, G.: *Le origine italiane della «Querelle des Ancien et des Modernes»*. Roma: Studium, 1953; es llamativo que recientemente el conocido ensayista francés Marc Fumaroli se haya ocupado del asunto en *Las abejas y las arañas. La Querella de los Antiguos y de los Modernos* (2005). Barcelona: Acantilado, 2008; tanto de la prehistoria en Italia como de los antecedentes en Francia, preferentemente en el ámbito de la literatura, pp. 45-156.

16. Claude Perrault, *Alegoría de la Arquitectura*, 1684.

se deciden entre su secretario perpetuo, Fançois Blondel, y Claude Perrault.

En los primeros momentos «le parti des Anciens» estaba representado por Boileau, Racine y sus admiradores, La Bruyère, Bossuet y los filósofos cristianos que giraban en su órbita; la aristocracia con el influyente Príncipe de Condé en primera línea, la alta magistratura, el clero, incluyendo A. Arnauld y el círculo de la Abadía de Port-Royal, la duquesa del Maine, esposa de Luis Augusto de Borbón, hijo bastardo de Luis XIV, que aglutinaba en torno a su persona poetas y artistas, y convirtió a su castillo en Sciaux en santuario del culto a los antiguos.

Frente a estas «gentes de Versalles», de la Corte, el llamado partido de los *Modernes*, al que pertenecían Ch. Perrault, Fontenelle, Houdar de la Motte, en los márgenes el polifacético Claude Perrault y otros «bellos espíritus» de París, se reunían en la sede del periódico *Mercure Galant*, en derredor de Mme. Deshoulières o Mme. Lambert, dando por hecho la sintonía de la causa de los Modernos con el protagonismo que estaban alcanzando las mujeres en esfera pública a través de los incipientes Salones. No en vano, mientras que la tardía *Sátira X* de Boileau va dirigida *Contra las mujeres* (1694), Ch. Perrault le replicará con una *Apología de las mujeres*.

Si la «Querelle» había irrumpido en la institución entonando las disonancias conceptuales trenzadas en las cadencias sonoras del Poema, que podemos considerar el primer manifiesto moderno, cuando en 1688 Fontenelle reflexiona sobre la *Digression sur les Anciens et les Modernes*, la acota al campo literario. Ese mismo año el provocador Ch. Perrault simula un apasionante diálogo entre el Presidente,

el Abate y el caballero sobre el *Parallèle des Anciens et des Modernes en que ce regarde les Arts et les Sciences*, en donde no sólo separa las artes de las ciencias y las artes liberales, sino que estructura el sistema moderno que fijará definitivamente en *Le Cabinet des Beaux-Arts* (1690): arquitectura, escultura, pintura, jardinería, música, poesía y elocuencia[9].

En la primera obra, el *Parallèle...*, de Ch. Perrault, culmina un género literario que venía cultivándose desde el Renacimiento, pero al mismo tiempo lo desborda. En efecto, el punto de inflexión de la *Querelle* respecto a la *comparación*, el *Parallèle* o el *Paragone* reside en que si para *les Anciens* Homero, Fidias o la arquitectura según los principios de los antiguos eran modelos incomparables en los que se lograba la perfección, *les Modernes*, con Ch. Perrault a la cabeza, rompían el círculo vicioso del patrón antiguo, del modelo inalcanzable y, sin embargo, digno de ser imitado.

Pero lo rompían no tanto porque dispusieran de una noción alternativa a la perfección, sino debido a que, contemplando el arte de la antigüedad, no solamente tomaban distancias respecto a su Ideal de imitación, sino que abogaban por el progreso como un rasgo distintivo que autoriza, por ejemplo, a que la *Columnata del Louvre* (1667-1670) de orden compuesto estructurado a la manera de un peristilo

[9] Cfr. Perrault, Ch.: *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (1688, 1690, 1692, 1697). München: Eidos Verlag, 1974, vol. I, pp. 138-142; vol. II, pp. 46-48, citaré según el volumen y la página (impresión facsímil que incorpora el *Poème* y una introducción de Jauss, H. R.: pp. 6-64, en la que informa sobre la misma); Perrault, Ch.: *Mémoires de ma vie*. Paris: Macula, 1993; Boileau, N.: *Lettre a Monsieur Perrault*, en *Œuvres diverses*. Amsterdam: Chez Henri Schelte, 1702, vol. II, pp. 185-198; Fontenelle, B.: *Digresion sur les anciens et les modernes* (1688), *Œuvres*. Paris: Chez J. F. Bastien, 1740, III, pp. 208-304, texto íntegro en Krauss, W.: *Fontenelle und die Aufklärung*. Munich: Fink Verlag, 1969. El mismo H. R. Jauss retoma la *Querelle* en *Literaturgechichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970 (traducido parcialmente en Barcelona: Península, 1976, pero elimina, precisamente, el ensayo más interesante para nuestros fines: «Norma estética y reflexión histórica en la Querelle des Anciens et des Modernes», pp. 8-64). Por último, en el citado ensayo M. Fumaroli (*l. c.*, pp. 156-250) se detiene en lo sucedido en el campo literario.

del templo, un proyecto de François D'Orbay cuya autoría teórica es reconocida a Claude Perrault, sea considerada por su hermano una construcción más bella que cualquier obra de la antigüedad. Precisamente, el ataque a la veneración de los antiguos no afectaba únicamente al culto de la Antigüedad, sino que impulsaba la superación de los primeros en virtud de que los modernos acumulan tantos conocimientos y experiencias, que hace exclamar alborozado a Charles Perrault: «Nosotros somos los antiguos» (I, 49) y, por ello mismo, el Siglo de Luis XIV puede competir sin complejos con el de Augusto.

17. Claude Perrault, *Columnata del Louvre*, 1667-1670.

En este cambio de orientación, que emulaba sin duda lo que venía aconteciendo en el campo de las ciencias desde el *Novum Organum* (1620) del filósofo Francis Bacon, Ch. Perrault se apoyaba en los hallazgos de la técnica y los descubrimientos científicos que estaban unificando el mundo y dejando atrás la ciudad en la que habían vivido y operado los antiguos. Bacon, como G. Bruno y otros, venía sustituyendo la cultura retórico-literaria por la técnico-científica, no siendo casual que el mismo año de la aparición de su obra el italiano Alessandro Tassoni ensayara un *Paragone degli ingegni antichi et moderni*, argumentando la superioridad de los segundos por la perfectibilidad de las artes y

las ciencias[10]. No en vano, el propio Charles Perrault tenía formación de físico y practicó la medicina, siendo miembro de la Academia de Ciencias desde su fundación en 1666.

Las reflexiones de Ch. Perrault veían la luz en pleno apogeo de la *âge classique* que, como he señalado más arriba, en sus aspiraciones a crear una *lingua universalis* favorecía las codificaciones en un cruce entre el Vitruvianismo estilístico y el cartesianismo de las ideas claras y distintas avaladas por la *mathesis*. Una matemática como ciencia universal del orden y de la medida que instaura unos saberes, reguladores de la arquitectura, la ciudad, el jardín o el territorio, que estaban siendo sancionados por las recién creadas Academias a imagen del poder absolutista de la Monarquía.

En este marco histórico y teórico las posiciones estéticas defendidas por Ch. Perrault suscitan las primeras provocaciones a cargo de los diferentes rangos de bellezas. En efecto, tras un minucioso análisis de las columnas y otros ornamentos, concluye que

> cambian de proporción según el orden en el que están colocadas... Esta diversidad de proporciones asignada a cada orden indica que son *arbitrarias* y que su belleza no está fundada más que sobre la *convención* de los hombres y sobre la *costumbre*. Para mejor expresar mi pensamiento diré que hay dos clases de belleza en los edificios; *bellezas naturales y positivas* que placen siempre, independientemente del uso y de la moda... Estas clases de bellezas son de todos los gustos, todos los países y todos los tiempos. Hay otras bellezas que no son más que *arbitrarias*, que placen porque los ojos se han *acostumbrado* (*Parallèle*, I, 138).

Incluso, en el diálogo sobre la elocuencia complementará este desdoblamiento con calificativos como *esenciales*, *universales* o *absolutas* y *particulares* o *relativas*, que introducen nuevos matices en la teoría estética.

[10] Cfr. Pérez-Gómez, A.: *Architecture and the Crisis of Modern Science*. Cambridge: Mass., The Mitt Presss, 1983. Sobre A. Tassoni en M. Fumaroli, *l. c.*, pp. 75-100.

Semejantes distinciones se proyectaban sobre el telón de fondo del debate que irrumpiera en una sesión de la recién fundada *Académie Royal d'Architecture* el 21 de enero de 1672 y volvería a suscitarse en agosto de 1681 en presencia de J. B. Colbert. La cuestión se centraba en la pregunta de si lo que place en arquitectura y puede llamarse «*bon goût*» se sustenta sobre algo *real* y *positivo* ínsito en la naturaleza o place por «*accoutumance et prévention*». A pesar de las vacilaciones y los deseos de contentar a los contendientes, la resolución aprobada por la mayoría de los académicos concluía que lo «más verosímil» y «natural» es que en la arquitectura haya una determinada ordenación, disposición, grandeza y proporción de las partes que, en analogía con la música, produzca la unión armónica que denominamos belleza y que, por tanto, el «bon goût» no se base en la convención, sino en fundamentos naturales, positivos.

La mayoría de los señores académicos se alineaban así con las posiciones clasicistas defendidas por su Director, François Blondel, que en su *Curso de Arquitectura*...[11] parecía responder a Claude Perrault. En efecto, F. Blondel, invocando la noción de simetría de Vitruvio y su desarrollo en la «concinnitas» de Alberti, sostiene que existe una *belleza natural* derivada de las proporciones numéricas y geométricas, a las que les subyace una armonía positiva y determinable a través de unas relaciones similares a las que gobiernan las armonías musicales. La unidad armónica es, por tanto, la fuente de toda belleza, así como del verdadero placer que suscita. En ambas artes las proporciones son la causa de una belleza fundada en la naturaleza y se basan en «principios estables y constantes», si bien, a diferencia de las demostraciones convincentes renacentistas, ahora se inspiran, como los axiomas de la Física experimental, en la inducción y el acopio de experiencias.

Justamente, unos años antes René Ouvrard había sistematizado el paralelismo entre las dos artes en un ensayo, ensalzado por F. Bondel, sobre la *Architecture harmonique, ou Application de la Doctrine des Proportions de la Musique à l'Architecture* (1677). Tanto la defensa de los principios

[11] *Cours d'Architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture*... Paris: Roulland, 1675-1683.

estables como la dependencia de la arquitectura respecto a las armonías musicales serán mantenidas por los seguidores del insigne Director, como J. G. Soufflot y G. Boffrand, hasta mediados del siglo siguiente, momento en que Charles Briseux comprime la teoría clasicista bajo este combativo título: *Traité du beau essentiel dans les arts appliqué particulierment à l'Achitecture, et demontré phisiquement et par l'Expérience avec un traité des Proportions Harmoniques, où l'on fait voir que c'est de ces seules Proportions que les Edifices généralment approuvés, empruntent leur Beauté réelle et invariable...* (1752).

Hoy en día no nos resulta fácil imaginar la conmoción que suponía una polémica como la animada por los modernos, pero, de hecho, incoaba el abandono de la metafísica de lo bello y las normas que ella destilaba en beneficio de las posiciones relativistas. Pero, curiosamente, el exponente más autorizado en esta transición de la metafísica de lo bello a las posiciones relativistas no fue tanto el combativo Charles Perrault como el «amateur» y polifacético Claude Perrault, quien, a diferencia de su hermano, no buscaba protagonismo alguno y, sin embargo, casi a su pesar se vio envuelto de lleno en la *Querelle*, siendo el blanco de las réplicas institucionales de la Academia y F. Blondel.

De hecho, a contracorriente de las opiniones imperantes, la provocación inicial de Charles Perrault retomaba la tesis de que, frente a los «connoiseurs», había defendido su hermano Claude en la edición de *Les dix livres d'Architecture de Vitruve* (1673, 1684). A saber: las proporciones en arquitectura no poseen una belleza positiva, necesaria y convincente, sino una belleza arbitraria cuya comunicabilidad universal viene propiciada por la «costumbre», mientras que su origen hay que buscarlo en el «bon goût». Una apreciación que desarrollaría de un modo más exhaustivo en la *Ordenance des cinq espèces de Colonnes selon la Méthode des Anciens* (1683) al observar las grandes discrepancias que existen en las proporciones entre los órdenes del sistema vitruviano originario y de los renacentistas.

Si bien en las «comparaciones» y los «paralelos» precedentes estas diferencias habían sido constatadas por otros antes que por él, no las habían concedido relevancia alguna, mientras que para Claude Perrault, en su afán por

generar el sistema más simple y universal posible que solventara la cuestión de una vez por todas, tales divergencias eran inaceptables. Sobre todo, contrario al espíritu de docilidad a la Antigüedad y a las implicaciones simbólicas del mito sacro o naturalista en las proporciones, somete al modo cartesiano las simetrías de los antiguos y los modernos a una duda metódica.

La conclusión a la que había llegado era bastante sencilla: la *simetría antigua*, interpretada como proporción, se apoyaba en las convenciones y sus bellezas, supeditadas como están a los cambios de la moda, son *arbitrarias*, mientras su agrado depende de la *costumbre* y la *relación* que instaura el espíritu entre dos cosas de distinta naturaleza; en cambio, la *simetría moderna*, identificada con la bilateral, obedece a los fundamentos convincentes y atemporales de las *bellezas positivas* que gustan a todo el mundo porque es fácil reconocer su valor en la riqueza de los materiales, la grandeza y la magnificencia del edificio, la limpieza de la ejecución, la simetría en las relaciones de similitud e igualdad entre las partes del lado derecho y del izquierdo, etc.[12].

No deja de sorprender que Claude Perrault, al igual que sucedía en los Académicos de Número, buscara en los antiguos lo que necesitaba o quería: justamente, lo contrario de lo que pretendían sus contrincantes, pues en la interpretación de la simetría antigua socavaba las premisas estéticas que venía defendiendo la *doctrine classique*. Ante todo, ponía en crisis la tesis central de que toda belleza sea positiva y natural, así como de que se trate de un fenómeno objetivo que remite a las proporciones ideales, a una armonía preestablecida de resonancias numinosas o pitagórico-platónicas, aderezadas convenientemente por la *mathesis universalis* de sesgo cartesiano.

Las diferencias entre las bellezas positivas y las arbitrarias cuestionan el carácter absoluto de cualquier ideal de belleza como norma atemporal, ya que las proporciones en

[12] Cfr. KAMBARTELL, W.: *Symmetrie und Schönheit*. München: W. Fink Verlag, 1972, documenta la disputa de Cl. Perrault con F. Blondel; HERRMANN, W.: *The Theory of Claude Perrault*. London: A. Zwemmer, 1973. Bruxelles: P. Mardaga, 1980; PICON, A.: *Claude Perrault, 1613-1688, o la curiosité d'un classique*. Paris: Picard, 1988.

arquitectura varían respecto a la musicales tanto debido a la distinta estructura fisiológica de la vista y del oído en cada persona como en virtud de su descubrimiento y aplicación, tareas a las que ha de entregarse el genio en arquitectura.

Asimismo, el descubrimiento de las bellezas arbitrarias atentan contra el principio de la mímesis, al que la doctrina clásica reducía todas las artes. En efecto, para Cl. Perrault la imitación de la naturaleza no es la fuente ni la guía de la belleza, pues si bien las bellezas positivas todavía pueden relacionarse con la naturaleza de un modo adecuado a la estructura perceptiva de una persona normal, las arbitrarias se alejan de la naturaleza como productos de una fantasía independiente, ligada a la libertad subjetiva del artista.

Los «antiguos» quedaban atrapados en la paradoja de la imitación, ya que si por un lado encumbran el arte antiguo a un ideal incomparable, por otro lo siguen proponiendo como un modelo a imitar, desdoblando este principio en imitación de la naturaleza exterior o del mismo arte. La *inventio*, en cambio, procedente de la Retórica y aliada descarada de las bellezas arbitrarias o artificiales, contrarresta desde ahora a la *imitatio*.

Incluso, unos años antes R. Fréart de Chambray, al establecer el paralelismo entre los antiguos y los modernos, rechazaba la novedad y los «inventores» de nuevos órdenes desde la premisa de que en la comparación cada cual tiene libertad de seguir lo que quiera, pero para hacer una elección, tiene que aplicarse a estudiar las «Antigüedades», que son las verdaderas máximas y reglas de este arte; a ser instruido en los «principios de arquitectura» a partir de los mejores modelos. Sin embargo, dado que el arte es una cosa infinita y crece cada día a una mayor perfección, hay que inventar y seguir nuestro genio, «acomodándose al humor de los siglos y de las naciones que juzgan diversamente y definen lo bello cada uno a su modo»[13].

Probablemente, una de las novedades premonitorias de la *Querelle* estribe en que no valora exclusivamente las

[13] de Chambray, F.: *Parallèle de l'Architecture ancienne et de la moderne (A Parallel of the Antient Architecture with the modern)* (1650, 1664). Westmead: Gregg International Publ. Limited, 1970, p. 2; cfr. pp. 3-6.

creaciones del arte en consonancia con el principio imitativo, sino también con su contrario: el saber inventar, forzando interpretaciones novedosas de la mimesis, si es que desea acoger a artes, como la arquitectura, dudosamente imitativas y, menos, representativas. La *inventio*, sinónima de la *découverte*, es un producto de la imaginación y, a no tardar, será reconocida como un don en sintonía con la estética del genio.

Asimismo, aunque para Cl. Perrault el gusto se apoye en el conocimiento de las dos bellezas, el *bon goût*, que es subjetivo y como la moda obedece a la costumbre (*accoutumance*, *customary*), se caracteriza por la tendencia a descubrir bellezas arbitrarias. Si para captar y dominar éstas, calificadas como propiamente artísticas, es preciso poseer un «esprit de finesse», en las bellezas positivas, sorprendentemente consideradas extraartísticas, prima el «esprit de géometrie».

Al no prescindir de la belleza positiva pero privilegiar la arbitraria, Claude Perrault no sólo se muestra crítico con F. Blondel y los *Anciens*, sino con *Modernes* como su hermano, pues unos y otros colocan a la primera por encima de la segunda, aunque también es cierto que si para F. Blondel está vinculada a la perfección pasada, Charles Perrault la liga a la perfectibilidad de la técnica y las ciencias desde la perspectiva de un progreso universal y continuado en la historia humana.

Claude, en cambio, no puede aceptar sin más la *comparación* o el *Parallèle* entre los antiguos y los modernos debido a que la primacía que otorga a las bellezas arbitrarias no consiente parangones posibles. En consecuencia, en cuanto critica la hegemonía de la belleza positiva, se halla en los márgenes o incluso se sitúa fuera de la *Querelle*, lo cual, paradójicamente, no es óbice para que sea partidario de los modernos. ¡Incluso, el más moderno de todos, más radical que su hermano Charles!

Igualmente, ambos hermanos, cuando defienden que las proporciones antiguas no son bellezas positivas sino arbitrarias, disienten de los restantes académicos, mientras que, al rebelarse contra la atadura normativa a las mismas, cuestionan el carácter modélico de los antiguos. Sin embargo, es

llamativo que, observando la citada *Columnata del Louvre*, ideada por Claude Perrault, salta a la vista que en la teoría era más innovador que en la práctica. Tal disociación ha sido esgrimida por quienes dudaban de su autoría. Y es que, aun postulando que no existen proporciones verdaderas, recurre al compromiso de las proporciones *«verosímiles» (vrai-semblables)*.

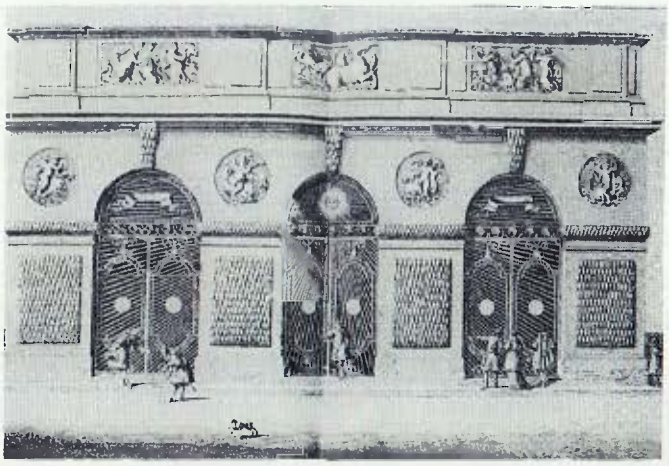
Desde el punto de vista de la crítica, en consonancia con su idea de arquitectura, los juicios artísticos que Claude Perrault emite sobre las obras contemporáneas, remiten a criterios opuestos a los de los «Anciens» clasicistas. En efecto, mientras F. Blondel y sus seguidores criticaban la columnata de Bernini en San Pedro como un «amontonamiento informe de columnas sin avenencia», así como las «absurdidades», extravagancias e insensateces de Borromini y Guarini, es decir, atacaban a la arquitectura barroca como caprichos del artista, Cl. Perrault defendía la «fantasía propia» que es capaz de descubrir las bellezas arbitrarias de las «nuevas proporciones».

Asimismo, legitimaba el barroco y el gótico, que los *Anciens* identificaban de un modo peyorativo con las tentativas antinormativas, así como las arbitrariedades del rococó, motivos por los que le imputarían incluso haber sido el iniciador del rococó que oculta la verdad bajo el velo de lo falso y lo arbitrario; de igual manera, J. B. Fischer von Erlach podría haber sido para él un exponente consumado del compromiso en las «proporciones verosimiles», ya que, aceptando el organicismo albertiano y sin alterar la composición barroca —no olvidemos que es el arquitecto de San Carlos Borromeo en Viena y otras iglesias en Salzburgo—, disuelve la codificación vitruviana ejercitando su fantasía en los estilos más diversos.

Dado por lo demás que Cl. Perrault abogaba por una confluencia entre las bellezas positivas de la simetría moderna y las arbitrarias de la antigua, no es extraño que en su *Gruta de Tetis* (destruida en 1680) en Versalles coexistan lo positivo y lo arbitrario, el orden y el desorden, la racionalidad del conjunto y la irracionalidad de las partes, inaugurando, gracias a estos contrastes, la imaginación de los modernos y disfrutando de unos placeres de la libertad

que sintonizaban coetáneamente con las pinturas sensualistas de F. Boucher y el *goût nouveau* de los *ornamentistes*[14].

No es de extrañar, por tanto, que cuando los hermanos Perrault y los *Modernes* adscriben las proporciones a unas bellezas arbitrarias que se fundan en las convenciones de los hombres y son particulares en el espacio y relativas en el tiempo, F. Blondel y los *Anciens* las consideren atentados contra la naturalidad y la atemporalidad de las codificaciones clasicistas imperantes. Las secuelas que se desprenden de estas posiciones afectan, por tanto, a la naturalidad del código clasicista, ya que en virtud de esta deriva hacia la arbitrariedad sacan a la luz el carácter «*artificial*» del lenguaje de la arquitectura y los artísticos en general.

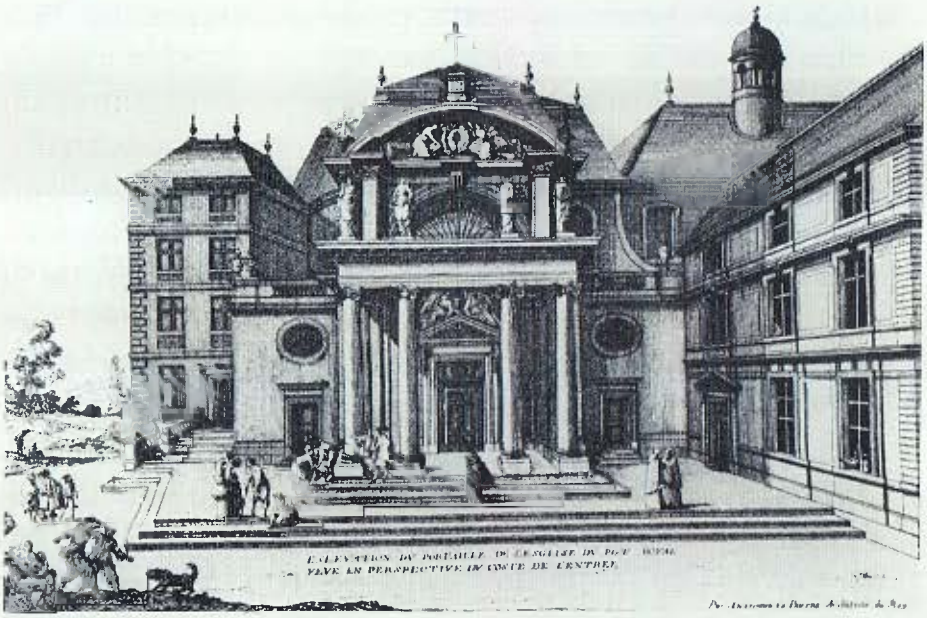


18. Claude Perrault, *Gruta de Tetis*. Desaparecida.

Históricamente son conocidos los vínculos personales y la sintonía de los hermanos Perrault con los integrantes de la Escuela Filosófica de Port Royal para cuya iglesia Antoine Le Pautre proyectó en 1652 una fachada con pórtico sin frontón. Ubicada en la Abadía cisterciense homónima, que había sido fundada en 1204, desde 1635 se convirtió en el foco del Jansenismo en torno a A. Arnauld y B. Pascal. Precisamente, otro de los hermanos Perrault, Nicholas, teólogo y doctor por la Sorbona, era discípulo y leal compañero de A. Arnauld, mientras que Claude aseguraba haberse inspirado en las *Provinciales* y *Pensamientos* de Pascal. A pesar de estas confesiones, probablemente las obras que

[14] Cfr. RYKWERT, J.: *Los primeros modernos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, pp. 29-73, 89-110.

más influencia ejercieron sobre ellos y los restantes «modernos» fueron las de Pierre Nicole[15].



19. Antoine Le Pautre, *Iglesia de la Abadía de Port Royal*, 1652.

Bajo su impronta, para Cl. Perrault, sobre todo en *Les dix libres de l'Architecture de Vitruve* (1673), secundado por el arquitecto inglés Chr. Wren, la semejanza clásica en las representaciones artísticas empieza a ser desestabilizada por los signos no motivados, arbitrarios, mientras que los signos artificiales y las convenciones ganan terreno en una «Achitectura Artificialis» y, a no tardar, impregnarán a las restantes artes[16].

Estos desplazamientos del *ordo naturalis*, que destilaba la belleza absoluta y universal, por el *ordo artificialis* de las

[15] Cfr. A. Arnauld y P. Nicole, *Logique ou l'Art de penser*, 1646 (traducido al castellano como *Arte de pensar o Lógica admirable*. Madrid, 1759; Paris: Flammarion, 1970; idem: *Traité de la vrai et de la fausse beauté* (1651 en latín). Paris, 1698, 2 vols.; en inglés, California, 1950. Marin, L.: *La critique du discours sur la «Logique» de Port Royal et les «pensées» de Pascal*. Paris: Minuit, 1975.

[16] Cfr. desde una perspectiva epistemológica Foucault, M.: *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1968 y otras, pp. 65-77 y desde la arquitectura, Tafuri, M.: *Retórica y experimentalismo*, *l. c.*, pp. 243-267; Rykwert, J.: *Los primeros modernos*, *l. c.*, pp. 29 y ss.

bellezas arbitrarias, particulares, aparte de llevar al borde de su crisis definitiva el mito sacro o naturalista en el que se fundaba, sacan a la luz que la vigencia y la validez del primero no derivaba de supuestos modelos inamovibles sino de unas decisiones arbitrarias. Los signos artificiales ganan terreno e invaden la práctica y la historia artísticas.

Si las bellezas positivas agradan siempre, con independencia del uso —esta era precisamente la premisa del *clasicismo*—, las arbitrarias placen en virtud de que nuestros ojos se acostumbran a ellas en la «súbita revolución de la moda», dependen del gusto de cada pueblo y época, son particulares en el espacio y relativas en el tiempo —*futura hipótesis moderna*—.

Pero con este deslizamiento se mitigaba también la contradicción entre la perfección atribuida al mundo de las artes bellas y la perfectibilidad propia de las ciencias, sin tener que renunciar, por un lado, al perfeccionamiento continuado de la historia humana ni descuidar, por otro, el desarrollo desigual, es decir, la hipótesis de que las artes se hallan bajo otra ley de desarrollo que el progreso de las ciencias. Una hipótesis anticipatoria, pues será retomada posteriormente por los románticos alemanes y franceses, Baudelaire y hasta el mismo Marx, en sus críticas al progreso de las artes en la acepción positivista.

A través de esta disputa se filtra inesperada, casi subrepticiamente, la dimensión en cuyo ámbito lo normativo es progresivamente anegado por la historia. A este respecto, el mundo moderno se inicia cuando al universo en cuanto naturaleza se enfrenta el universo como historia. Desde semejante diafragma, la «perfección», categoría por antonomasia de la estética clasicista y de su arte, es desplazada por la «perfectibilidad», asociada respectivamente según hagamos caso a la visión ilustrada y positivista o a la romántica, con el progreso o la progresión continuada y universal de la historia humana en cualquiera de sus facetas. Lo estático es rebasado por lo dinámico, el ser por el devenir.

En compensación a la mirada y al distanciamiento respecto al pasado, erigiéndose incluso sobre sus ruinas, la *Querelle* se inclinaba por tanto hacia un presente que acabaría por activar la espoleta de un futuro que no ha sido

sino nuestra modernidad. La *Querelle* no sólo captaba el sentir de unas artes en transformación, sino que, en virtud de que incidía sobre ellas como un modo de entender la historia, promovía una legitimación auroral de la construcción de lo moderno a través de la filtración de la dimensión temporal como experiencia y consciencia de la historia. Por eso mismo, más que en ningún otro episodio y con anterioridad al Romanticismo temprano, en la *Querelle* la *disolución del clasicismo* es, por consiguiente, el anverso de una moneda lanzada al viento de los tiempos en cuyo reverso se acuña la *construcción de lo moderno*.

3. El convencionalismo de los lenguajes artísticos

Aun cuando durante la primera década del siglo XVIII hubo una especie de tregua entre los dos bandos, la *Querelle* salpicó enseguida a las restantes artes, dirimiendo las cuestiones del gusto en sucesivas confrontaciones. Así, por ejemplo, el ensayo de la «antigua» Madame Dacier *Sobre las causas de la corrupción del gusto* (1715), merece el mismo año la réplica del «moderno» H. De la Motte en *Reflexiones sobre la crítica*, mientras que la refutación a la teoría general del «moderno» Ch. Perrault sobre las artes correría a cargo del Abate Du Bos mediante una reelaboración de la teoría clasicista en las *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* (1619), que a no tardar serán contrarrestadas por la teoría estética de Diderot, los autores de *La Enciclopedia* y la emergencia de la Estética como disciplina en el empirismo inglés y el racionalismo germánico.

No es de extrañar, por tanto, que Voltaire en *Les Anciens et les Modernes ou la toilette de M. Pompadour* (1761), tras mofarse de que las damas romanas no llevaban nada debajo ni conocían el café ni el chocolate, daba por sentado que la civilización del momento y su literatura eran superiores a las de la Antigüedad.

La *Querelle* dejará una impronta en las artes y la música de las naciones europeas hasta los albores del siglo XIX en un clima intelectual cosmopolita propio de su cultura artística desde el Renacimiento, pero aún más visible en las tres

grandes Ilustraciones. A este respecto, la fluidez con la que se deslizan las ideas en el espacio cultural del continente es tan sorprendente, que los centros neurálgicos de los debates en Francia, Italia, Alemania, Inglaterra y, en menor medida, España, Holanda o Suiza, se hallan en permanente ebullición, desplazándose de continuo cual círculos que penetran en los restantes a través de múltiples intersecciones e interferencias. Asimismo, sus problemáticas se extrapolan abierta o tácitamente a las nuevas disciplinas ilustradas como son la Estética, la Crítica y la Historia del Arte, mientras que los saberes estéticos y las prácticas de las artes aparecen tan entreverados en las genealogías, que resulta arduo acotarlos en los respectivos ámbitos.

Si la *querelle* se convierte en un tópico, sobre todo en las confrontaciones entre Blondel, Ch. E. Briseux, J. F. Blondel, E. Boullée por un lado y los Perrault, M. de Frémin, J. L. Cordemoy, S. Leclerc, A. F. Frézier por otro, que trasluce el sentir de una época y unas artes en transición, durante la Ilustración y el Romanticismo temprano la disputa francesa se despliega igualmente cual telón de fondo sobre el que se proyectan los escenarios en donde se protagoniza la construcción de lo moderno[17].

En la Estética se reproducirá igualmente en autores ingleses como D. Hume, franceses desde Rousseau y Voltaire a Madame De Staël o, todavía más, en los alemanes de Lessing a Schiller y W. von Humbold, de los hermanos Schlegel a Goethe, alargándose hasta Marx o Nietzsche. Pero, tal vez, lo más intrigante sea que con ella sintonizará nada menos que Baudelaire cuando, vía los románticos alemanes y Madame De Staël, pretenda definir la *modernité*[18]. Unos y otros compartirán como denominadores comunes tanto

[17] Cfr. las clásicas exposiciones generales de RIGAULT, H.: *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*. Paris, 1856 y de GILLOT, H.: *La Querelle des Anciens et des Modernes en France*. Paris: Champion, 1914 (reimpresión, 1968).

[18] He marcado algunos hitos estéticos en *La estética en la cultura moderna* (1982). Madrid: Alianza Forma, reimpresión de 2001, pp. 17-25, 66-71, 83-86, 160, 204-205, así como más recientemente en «Las ideas estética en Francia en los albores del arte moderno», *Los orígenes del arte moderno*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004, pp. 327-365.

la oposición estética entre la belleza absoluta y la belleza relativa como la disputa histórico-artística entre los antiguos y los modernos.

El reto subversivo que había lanzado la *Querelle* se comprimía en el siguiente interrogante: ¿qué significa el desplazamiento del *ordo naturalis* que destilaba la belleza positiva, absoluta y universal, por el *ordo artificialis* incoado por las bellezas arbitrarias y particulares? Ante todo, el paulatino predominio de las bellezas arbitrarias en la Estética y los signos artificiales en las artes incoaba una desestabilización de las nociones metafísicas de lo bello y la mímesis artística en tres direcciones entreveradas: el *convencionalismo «lingüístico»* de las prácticas artísticas, la *sustitución paulatina de la imitación por la invención* y la *disolución* y *fragmentación historicista* del clasicismo como unidad de estilo.

Sembraba, por tanto, las semillas de un *relativismo espacio-temporal* de la belleza que a no tardar, extrapolado a la teoría artística, madura en el *convencionalismo «lingüístico»* de las artes, y, filtrando la temporalidad como conciencia y experiencia de la historia, desembocará en el *pluralismo historicista*, si es que no ecléctico.

Un breve recorrido por la teoría estética nos ilustraría acerca de cómo la disociación entre la belleza universal o positiva y la relativa o arbitraria será asociada respectivamente con los antiguos y los modernos. Tanto F. Hutcheson en Inglaterra como el P. André en Francia asumen estos polos de la belleza que Diderot incorporará a *La Enciclopedia*, gozando de gran aceptación gracias al popular *Dictionnaire de Trévoux* (1771).

Incluso, la oposición binaria de la *Querelle* es ampliada por el P. André a nuevas modalidades que resaltan aún más el relativismo de lo bello, entre las que se cuelan lo bello esencial, lo bello natural y lo bello artificial, también sinónimo de lo bello arbitrario, el cual genera a su vez una nueva triada: lo bello del genio, lo *bello del gusto* y lo *bello del capricho*. No obstante, en sintonía con su apuesta clasicista, el P. André condena a esta última variante en los siguientes términos: «sin basarse en nada, no debe ser admitido en ninguna parte, a no ser en el teatro de la comedia», pues la belleza en una obra no debe placer a la imaginación en ciertas disposiciones particulares de las facultades del alma,

sino a la razón y la reflexión por su excelencia propia, por su luz[19].

Aunque Diderot celebre las ideas clasicistas de orden, proporción, simetría y unidad, de ascendencia arquitectónica, no las supedita, como ocurría en la mentalidad clasicista, a las concepciones apriorísticas, fijadas de antemano, sino que desde una doble óptica empirista y sensualista las vincula a los datos de las experiencias que se cosechan a través de los sentidos. Asimismo, para él no existe lo bello absoluto, si bien, atrapado como se halla en las presiones ambientales entre el racionalismo clasicista y el sensualismo moderno, lo define como lo *bello real y lo bello percibido*, es decir, lo «bello, fuera de mí, a todo aquello que contiene en sí mismo el poder de evocar en mi entendimiento la idea de relaciones, y bello en relación a mí, a todo aquello que provoca esta idea»[20].

La *relación* en cuanto sustrato de la belleza se erige, pues, sobre las dos guías que reconoce el hombre ilustrado: la experiencia y la razón. En otras palabras, es tamizada por las percepciones de los sentidos antes de sedimentar en la figura abstracta e intemporal con la que la presenta la musa iluminista: la Razón. La belleza no es por tanto sino la percepción consciente de las diferentes clases de relaciones que obtenemos a través de nuestros sentidos, si bien la breve apostilla de que, para describirlas en sus detalles, se necesitaría una «gran obra», insinúa una apertura a la variedad y el pluralismo.

Mientras tanto, en la estética inglesa la ofensiva naturalista contra el fantasma de la razón y la apuesta por la imaginación y la experiencia, que engendran la costumbre *(custom)*, provocan un vuelco hacia el subjetivismo y el relativismo de la belleza, cuyo rasgo distintivo es producir placer y satisfacción en el alma, ya «sea por la *originaria constitución* de nuestra naturaleza, por *costumbre* o por

[19] Cfr. ANDRÉ, Y. M.: *Essai sur le Beau* (1741). Amsterdam, 1759, pp. 6-36, 79; F. HUTCHESON había sostenido con anterioridad una posición similar en *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza* (1725). Madrid: Tecnos, 1992, pp. 20-21.

[20] DIDEROT: *Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello* (1752), *l. c.*, p. 8; cfr. p. 37.

capricho», pues, continúa D. Hume, «existe sólo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente», mientras que E. Burke escora a una crítica de la proporción clasicista como causa de la belleza y a una disociación inédita entre lo *bello* y lo *sublime* que anticipa la superación definitiva de la doctrina clasicista que se producirá en el Romanticismo[21].

En este clima juega un papel inusitado la cuestión del «*origen*», pues subyace como una figura epistemológica sobre la que se alzan las diversas disciplinas, como una fuente de la que brotan sus «*principios*», una segunda figura recurrente que trasluce las tentativas para refundar cada una de ellas. La reducción a principios comunes desde cualquier óptica no era sino una tentativa de poner en orden y simplificar las distintas reglas de las artes, emulando a los verdaderos físicos que acopian el mayor número de experiencias con el objeto de fundar a partir de ellas un sistema que las reduce a un principio.

No es casual que la primera figura fuera invocada tanto referida al origen del conocimiento humano, la naturaleza común de las naciones y la desigualdad entre los hombres como al lenguaje natural, mientras que la teoría estética, como se desprende de los títulos de conocidas obras de los ingleses F. Hutcheson, E. Burke y del francés D. Diderot, se pregunta por los *orígenes* y lo *original* de nuestras ideas acerca lo bello y lo sublime, así como de sus principios, o el alemán J. G. Sulzer por el origen de las sensaciones agradables o desagradables.

De cualquier modo, la cuestión tópica del momento se vuelve más peliaguda cuando indagan el origen del lenguaje natural. En este campo se enfrentan de continuo dos pares de oposiciones. La primera tiene que ver con el debate acerca de si el lenguaje es de origen divino o humano. No en vano, G. B. Vico postulaba el «divino modo

[21] Hume, D.: *Tratado de la naturaleza humana* (1734-37). Madrid: Editora Nacional, 1977, II, pp. 473; cfr. pp. 472-428 y 822; sobre la costumbre, I, pp. 110, 207, 216-217, 231-233, 279, 298, 308-309, 331 y ss., II, 467-8, 543, 627 y ss., 710, 131; idem: *La norma del gusto* (1757). Valencia: Biblioteca Teorema, 1980, p. 4; Burke, E.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757). Madrid: Tecnos, pp. 68-77 y 95 y ss.

de conocimiento de la primera lengua entre las naciones», pues «Adán iluminado por el Dios verdadero impuso los nombres a las cosas según su naturaleza». Sin embargo, una vez que el asunto se decanta hacia el origen humano, las opiniones se dividen a favor del innatismo o del convencionalismo, si bien, ante la perplejidad que ello planteaba, algunos como Rousseau prefieren desentenderse de la polémica y dejar a otros la comprometedora empresa de discutir y resolver este difícil problema[22].

A este respecto, a medida que se abandonan las concepciones sobre el origen divino del lenguaje, perdura y se refuerza la hipótesis sobre su origen natural, innato. Esta segunda hipótesis es popularizada tardíamente por el erudito Court de Gébelin en la *Histoire naturelle de la Parole, ou origine du langage, de l'écriture et de la grammaire, à l'usage des jeunes gens* (1772), mientras que la del convencionalismo rechaza las dos anteriores en beneficio del origen psicohistórico (S. Pufendorf) o del psicosocial (B. Lamy) y con esta enlazará el joven J. G. Herder en su clarificador *Ensayo sobre el origen del lenguaje* (1670)[23].

En esta dirección, Herder no hacía sino ratificar el origen del lenguaje en el marco de una teoría general sobre la necesidad de las convenciones humanas que ya sugería la *Querelle* y era bien conocida desde que D. Hume la postulara unos años antes:

> Son las convenciones de los hombres las que crean un nuevo motivo, una vez que la experiencia nos ha enseñado que los quehaceres humanos irían mucho mejor y redundarían en provecho mutuo si se *instituyeran ciertos símbolos o signos* con los que darnos unos a otros la

[22] Cfr. VICO, G. B.: *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones* (1725, 1744). México: FCE, 1979, cap. XXII y XXIII; ROUSSEAU, J. J.: *Discursos a la Academia de Dijon*. Madrid: ed. Paulinas, 1977, p. 177.

[23] HERDER, J. G.: «Abhandlung über den Ursprung der Sprache» (1770), editado por W. PROSS en *Über den Ursprung der Sprache. Text, Materialien, Kommentar*. München: Carl Hanser Verlag, sin fecha (c. 1987), pp. 7-110, con los textos de PUFENDORF, Samuel: *De iure naturae et gentium* (1672), pp. 180-191 y LAMY, Bernard: *La Réthorique où l'art de Parler* (1676), ibídem, pp. 180-198 (edición facsímil, Brighton, 1969).

> seguridad de nuestra conducta en cualquier asunto determinado[24].

En paralelo Herder, tras desvelar que el hombre es una esencia activa que piensa libremente y cuyos esfuerzos avanzan en progresión a través de la reflexión en el lenguaje y la cultura, las ciencias y las artes, descarta tanto el origen divino del lenguaje natural como que sea un fruto del «principium» de imitación, atribuyéndolo, en cambio, a «una convención arbitraria de la sociedad», pues

> ¡toda filosofía sobre el arte del descubrimiento del lenguaje flota arbitrariamente en las nubes, ya que para nosotros cada palabra es una *qualitas occulta*, algo arbitrario![25].

Las respuestas sobre el origen del lenguaje natural son extrapoladas por analogía a los «lenguajes» del arte en virtud del descubrimiento de unas estructuras semejantes. Ciertamente, en el *Paralléle* Charles Perrault había estructurado el sistema moderno de las artes que fijaría definitivamente en *Le Cabinet des Beaux-Arts* (1690): arquitectura, escultura, pintura, jardinería, música, poesía y elocuencia. Sin embargo, tras las *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* (1619) del Abate Du Bos, que lo clausura en clave clasicista, durante la primera mitad del siglo XVIII los herederos de la *Querelle*, en confluencia con la entrada en escena de la belleza artificial o arbitraria, convencional e institucional, suscitan el debate sobre el origen en cada una de las artes.

La identidad con los orígenes sedimenta en el *retorno a lo primitivo*, que en ese momento era referido indistintamente a lo originario, lo antiguo, el hombre primitivo a lo Rousseau, el descubrimiento del lenguaje y la recuperación de la poesía en los pueblos más antiguos, la fascinación por la arqueología y las ruinas, la revaluación de las arquitecturas supuestamente originarias, etc.

[24] Hume, D.: *Tratado sobre la naturaleza humana*, *l. c.*, II, p. 755, cfr. II, pp. 714-715, 748, 756, 780, 817.

[25] Herder: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, *l. c.*, pp. 34 y 50; cfr. pp. 17, 23, 58, 72-84, 100, 107-109, 141, 149, 162, 181.

Asimismo, los retornos se plantean de un modo explícito en la reflexión artística, ya sea en Inglaterra con el *Ensayo sobre la teoría de la pintura* de Richardson y el *Discurso sobre música, pintura y poesía* de Harris; en Francia con el *Discurso sobre el origen de la poesía* de J. Frain de Temblay y el *Ensayo sobre la arquitectura* de A. M. Laugier, sobre cuyo referente volveré más abajo, mientras que el retorno a lo primitivo se convertirá para Goethe y Herder en *Del modo y arte alemán* y *La correspondencia sobre Ossian y las cantos de los pueblos antiguos* en un verdadero programa artístico, importándoles poco que los cantos de Ossian no fueran poesía popular ni muy antigua, pues eran falsificaciones del escocés Macpherson. Lo decisivo era que estos entusiasmos no eran sino síntomas que reflejaban la aversión hacia las reglas sofisticadas de las artes en la Corte francesa y su posicionamiento contra la versión del Clasicismo hegemónico.

Por lo demás, a medida que se reconoce un carácter artificial a los signos artísticos, se impulsa un análisis racional de nuevo cuño sobre el origen y la naturaleza específica de cada una de ellos desde la premisa del convencionalismo social y lingüístico, mientras que las artes entran en competencia entre ellas. Traspasados los mediados del siglo, de la nueva situación se percató, por ejemplo, un autor crítico con Winckelmann, «moderno» en suma, como era Lessing en sus influyentes elucubraciones sobre las diferencias entre la poesía y la pintura[26], interpretadas como signos arbitrarios en la estela de lógica de Port Royal vía la *Querelle* y la utopía de la transparencia del signo.

Incluso en un arte tan poco lingüístico como la arquitectura no sólo se habla de su «lenguaje», sino de una *architecture parlante* que, en un ejercicio de síntesis entre la Retórica y la teoría sensualista, apunta a una conexión entre las figuras del discurso y las del arte. Los edificios deben de ser un *tableau expressif*, poseer un significado y expresarlo con el fin de despertar una impresión en el espectador.

[26] Cfr. LESSING, G. E.: *Laocoonte* (1766). Madrid: Editora Nacional, 1977, pássim y sobre la *Querelle*, pp. 195-201, 219, 290-291.

A consecuencia de ello, tras reconocerlas en su condición de signos arbitrarios, se elabora una incipiente semiótica de las artes y empiezan a ser tratadas, si no como lenguajes en un sentido estricto, al menos como escrituras y metáforas del lenguaje en la acepción moderna. Es curioso observar cómo de un plumazo la alianza entre la interpretación de los signos arbitrarios y las convenciones acaba con el mito naturalista y perfila una incipiente *teoría institucional*.

De un modo análogo a lo que acontece en el lenguaje o las leyes, las artes son también convenciones y, en cuanto tales, una institución social que requiere una nueva fundamentación, ya sea la identidad de los orígenes en sus versiones del retorno a lo primitivo y a lo antiguo o la universalidad de la Razón, que para un ilustrado representa lo que la Gracia para un cristiano.

4. Los «caprichos» y la disolución historicista

Como insinué anteriormente, desde la *Querelle* se había suscitado, probablemente por primera vez, la disyuntiva de si la arquitectura es un arte imitativa o puramente inventiva, ahondando en una escisión que se abría paso, extrapolada a las restantes artes, en una secuencia progresiva de oposiciones entre el *méthode de raisonner* y *les choses de l'imagination* (Fontenelle), la *imitación* y la *invención* (Desmarets de Saint-Sorlin) o la *imitation* y el *savoir inventer* (Ch. Perrault), términos atribuibles respectivamente desde los distintos campos a *les Anciens et les Modernes*.

En realidad, el *savoir inventer* no es sino el correlato subjetivo de la belleza arbitraria y del convencionalismo en los lenguajes artísticos. Precisamente, el reconocimiento estético de lo bello del capricho, en connivencia con la libertad otorgada a la fantasía y la desinhibición en los placeres de la imaginación, promueven un nuevo género artístico muy extendido y estridente que solía ser definido en plural: *Capricci*. Inicialmente, sus plasmaciones suelen manifestarse adheridas a las citadas bellezas arbitrarias de capricho y son recatadas, pues se limitan a presidir ciertos

20. J. N. Baumgarten, *Primavera*. Capricho, 1740.

géneros menores como las grutas, las Rocallas y las Cascadas, los *Petits Cabinets*, las Cámaras oscuras y los *Boudoirs*.

A pesar de su escasa relevancia en la gran arquitectura y la pintura, a través de estos géneros menores se filtran las violaciones de las normas del gusto imperante o, incluso, del comportamiento social, pues, aún recluidos en la privacidad, eran refractarios a las normas estéticas y sociales del clasicismo imperante, una suerte de recreación artística de lo reprimido, que en la intimidad retornaba con cierta naturalidad. ¡Aún más! Si desde la sensibilidad clasicista eran licencias vistas todavía como negativas y contenidas a menudo por el decoro y la razón, poco después serán ensalzadas en su condición positiva.

A diferencia de los experimentos barrocos y la estética de pliegue que cuestionaban la perspectiva sin renunciar por ello a los fundamentos racional-matemáticos de la misma, los «caprichos» ya no simulan la lógica del espacio, sino que convierten a la no lógica del mismo en la portadora del contenido. Sin embargo, lo más curioso es observar cómo el género no se sustrae fácilmente a la dialéctica clasicista, pues tan sólo se inserta en el sistema artístico como algo positivo tanto en cuanto la fantasía permanece enfrentada a la razón, tensionando lo no lógico con lo lógico, cuestionando las leyes artísticas del clasicismo.

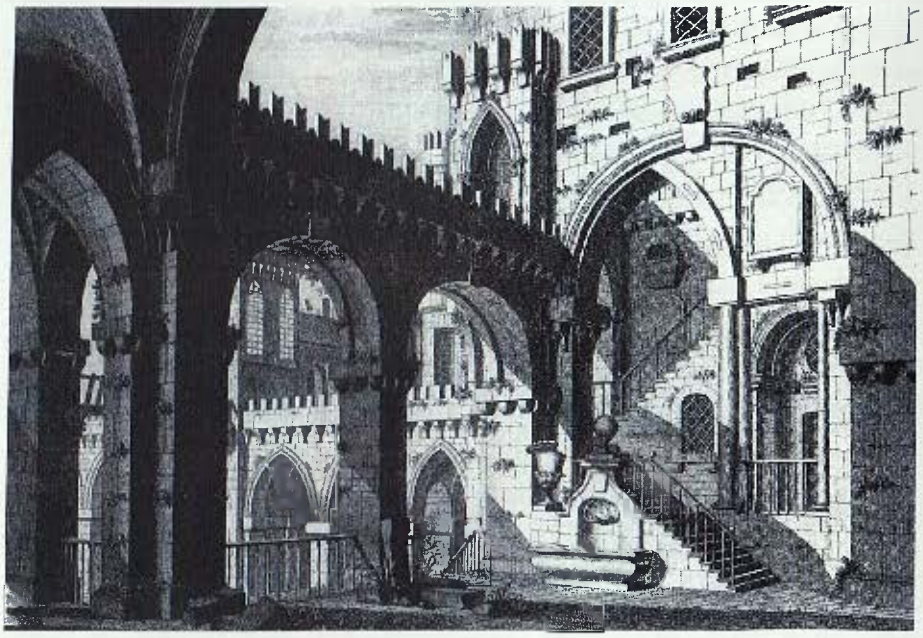
Ahora bien, ¿qué implicaban para la estimativa de la época los «caprichos»? Ante todo, se originan y desarrollan en la música como improvisaciones en las que se pasa, o incluso se salta, de un tema a otro. En el Seiscientos los «caprichos» del címbalo y del órgano eran una suerte de

búsqueda con desarrollos fugaces, distintos y variados en el ritmo. En el capricho para instrumentos de arco, que durante el Setecientos se identifica cada vez más con el estudio y el ensayo, desempeña un papel destacado el virtuosismo. El capricho, entonces, implica fantasía, pero aún más experimentación y discontinuidad, ejercicio y habilidades de virtuoso.

Trasvasados a las artes figurativas, los «caprichos» tenían que ver con las variaciones lúdicas sobre un mismo o varios temas, en donde el artista se interesaba más por las primeras que por los segundos, los cuales son elegidos de un modo gratuito y sin pretensiones: escenas de animales, decoraciones, espacios teatrales, arquitecturas laberínticas o imposibles, etc. Se trataba por tanto de unas piezas deudoras de la fantasía que se desentendían de la representación naturalista en la gráfica y la pintura, o de los órdenes, las proporciones y la espacialidad en la arquitectura y la escenografía teatral. Cierta variante de los mismos, que incidía sobre la fisonomía individual, era denominada por Tiépolo *Scherzi di Fantasia*, anticipando lo que serán las caricaturas decimonónicas en la órbita de una *estética de lo feo*.

Entre los ejemplos más influyentes del género habría que mencionar los divertimentos del francés J. A. Meisonnier en *Le livre d'ornemens* (1734), que juegan con los elementos de la arquitectura y la vegetación, la arquitectura-*Rocaille* el alemán J. W. Baumgartner en las representaciones de la primavera o los *capricci scenicci* que se inician con los dibujos de perspectivas ejecutados por Ferdinando Galli-Bibiena para su *Architettura civile* (1711, 1732), los proyectos de escenografía de Giuseppe Galli-Bibiena en *Architettura e prospettive* (1740) y los de Carlo Galli-Bibiena para la cantata *Carere Placata* (1772). Sin embargo, los «caprichos» más celebrados y divulgados son lo que hacia 1743 realiza G. B. Tiépolo en la gráfica y los de Piranesi cuando entre 1745 y 1750 imprime las *Invenzioni Capric (ciose) di Carceri*.

Los ecos de la *inventio* resonarán con más vigor en la estética empirista inglesa a medida que entren en escena los «placeres de la imaginación» adobados por el gusto y se verifiquen las *Conjetures on original Composition* (1759) de E. Young, los poderes que atribuye al futuro genio el Círculo



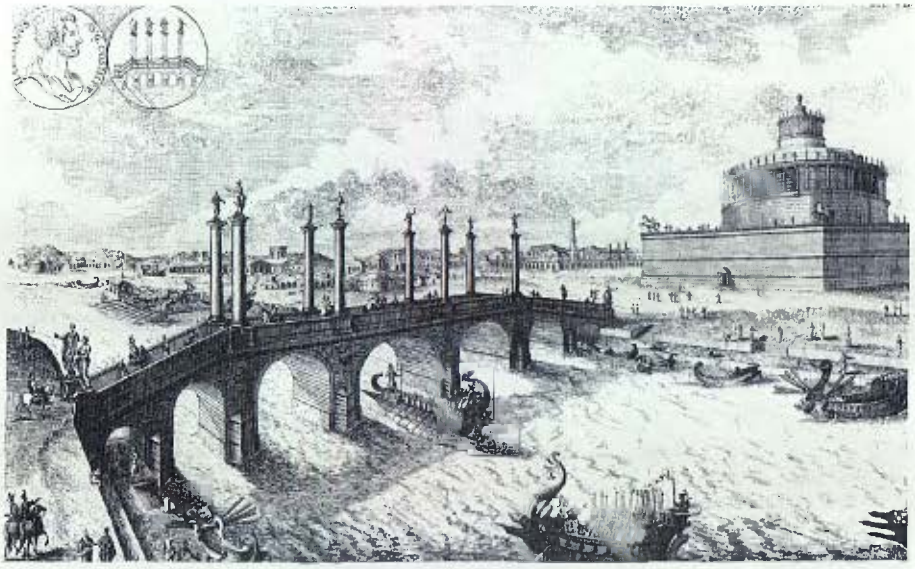
21. Giuseppe Galli-Bibiena, *La arquitectura de fantasía gótica*, 1740.

de Zurich y la originalidad del *Genieperiode* y del *Sturm und Drang* con Herder y el joven Goethe en primera línea.

En unos y otros se debilita el principio imitativo en beneficio de las poéticas aurorales del crear o formar en las que el artista aspira a ser una *natura naturata*, «alter deus», «second maker», Prometeo, sinónimos recurrentes del creador renacido, mientras que la imitación, si es que todavía es invocada, se transmuta en «formadora». No obstante, las tensiones entre la mímesis en la acepción clasicista, ya fuera virando hacia el platonismo o el aristotelismo, y la *imitación formadora* (la *bildende Nachahmung*) marcarán el debate durante la segunda mitad del siglo ilustrado[27].

Si la *Querelle* impulsaba una lenta transición de lo clásico-normativo a lo clásico-histórico, el convencionalismo y las licencias de la imaginación incorporaban a la reflexión la dimensiones temporales, primero, y las históricas sin más después. Según un dicho atribuido a Vico y convertido en un lugar común, si la filosofía contempla la razón y aspira a instaurar la ciencia de lo verdadero, la filología y, por extensión, la arqueología y la historia otean lo que la

[27] Cfr. MORITZ, K. Ph.: *Schriften zur Aesthetik und Poetik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962, pp. 63-96.



22. Fischer von Erlach, *Puente y Mausoleo de Adriano.*

23. Fischer von Erlach, *Mausoleo de Halicarnaso*, 1721.

arbitrariedad y las convenciones establecen como leyes reversibles.

El convencionalismo socio-histórico es la premisa para el descubrimiento y la toma de conciencia de la historia como un espacio inmanente en donde se despliegan las experiencias dependientes de las edades, los pueblos y los climas. Incluso, en disputa con el cartesianismo, con anterioridad Vico sostenía que el criterio del conocimiento histórico, a

diferencia del lógico, estriba en el hecho de que somos nosotros quienes creamos el objeto de las experiencias[28].

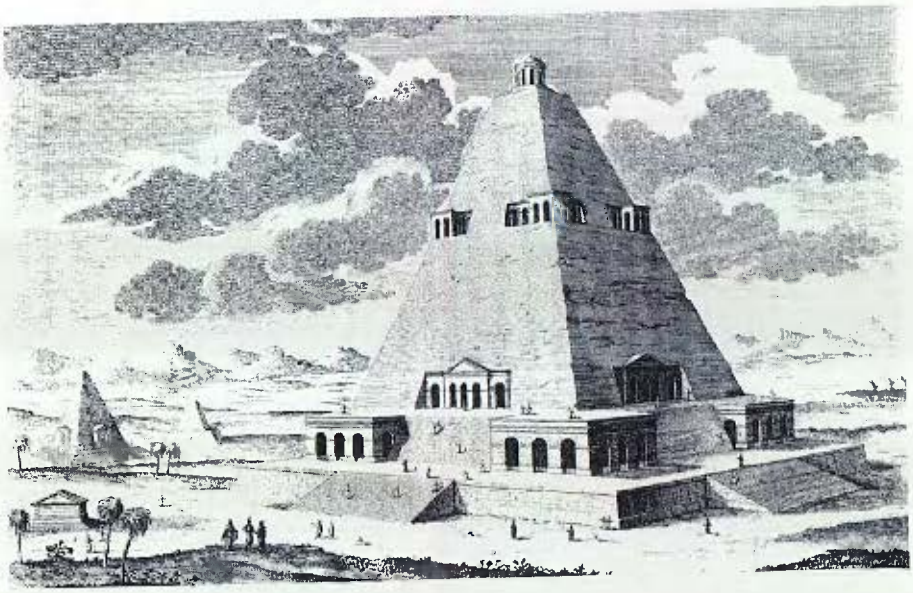
En contraposición al cartesianismo que, volcado hacia el conocimiento científico-natural, consideraba la historia como una acumulación de hechos arbitrariamente buscados, el relato histórico experimenta un cambio desde que Pierre Bayle en el *Dictionnaire historique* (1695) reúne un número ingente de hechos históricos e intenta insertarlos en una visión general, dotarlos de un cierto sentido. Los siguientes pasos, de G. B. Vico a la *Encyclopédie*, consistirán en no tratarlos como una suma casual de acontecimientos singulares sin relación alguna entre ellos, sino en agruparlos de acuerdo con una clasificación interna, en una cierta ordenación o secuencia. Incluso, frente a la mera agregación, el italiano L. A. Muratori en las *Riflessioni sopra il buon gusto intorno de scienze e le arti* (1715) introduce los criterios de la «erudición» sobre los hechos y la «historia filosófica» con el fin de conferirles cierta coherencia, algún sentido.

En paralelo a esta irrupción de los primeros brotes historicistas de Vico y Muratori, la aportaciones del arquitecto J. B. Fischer von Erlach pueden ser interpretadas como un punto de encuentro para los herederos de la *Querelle*, pero, al mismo tiempo, como un toque de salida para el futuro historicismo pluralista. En efecto, si para los primeros sus arquitecturas podrían haber sido el exponente consumado del compromiso en las «proporciones verosímiles», ya que, sin renegar del organicismo albertiano y sin modificar la composición barroca, desestabiliza la codificación lingüística vitruviana, para los segundos explora las capacidades de la fantasía para ejercitarse en el pluralismo estilístico de las arquitecturas: egipcia, babilónica, griega, romana, árabe, otomana, china, etc., pues

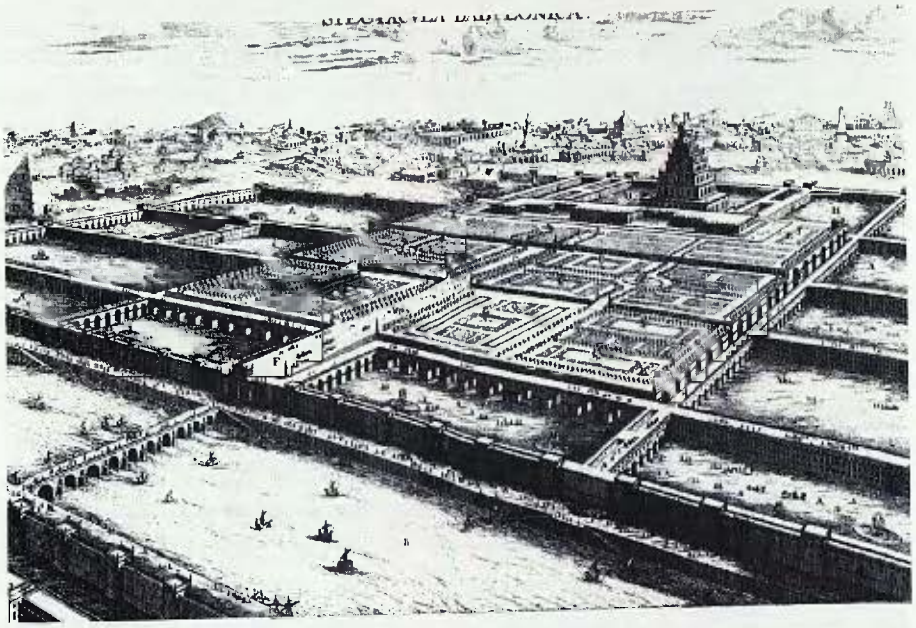
> los gustos de las naciones no difieren menos en arquitectura que en la manera de vestirse o en las comidas y, al comparar unas con otras, podrán hacer una elección juiciosa[29].

[28] Cfr. VICO: *Principios de una ciencia nueva*, *l. c.*, primer libro; idem: *Die Antiquissima Italorum Sapientia*, 1710, caps. IV & II.

[29] FISCHER VON ERLACH, B.: *Entwurf einer historischer Architektur* (1721). Dortmund: Harenberg Kommunikation, 1978, p. 6; cfr. RYKWERT, Joseph:



24. Fischer von Erlach, *Pirámides de Egipto*.



25. Fischer von Erlach, *Spectacula Babilonica*, 1721.

La *Querelle* dejaba también ciertas huellas en capitales como Viena, en donde el carácter arbitrario, relativo e histórico, convencional en suma, de la belleza arquitectónica,

Los primeros modernos, *l. c.*, pp. 29-73, 89-110. Cfr. sobre la imagen de las Siete Maravillas, Ramírez, J. A.: *Cinco lecciones sobre Arquitectura y Utopía*, *l. c.*, pp. 62-88 y Rodríguez Llera, R.: *El arte itinerante*. Universidad de Valladolid, 2005, pp. 87-112.

favorece durante el último tercio del siglo XVII la presencia de lo exótico en los proyectos de Athanasius Kircher y la aceptación del relativismo artístico de las naciones, la coexistencia de los estilos clásicos y otras «maravillas», sin excluir los pactos entre las diversas posturas. Fischer von Erlach vincula la intuición artística con la reflexión sobre el pasado, fraguando la idea de una nueva arquitectura confiada a una *inventio* que explora el tesoro de las formas históricas. Precisamente, en el Libro IV presenta algunos edificios y vasos «de invención y de diseño del autor». Desde esta premisa ofrece un panorama tanto de las formas y los tipos como de las imágenes y las tradiciones escritas, presentadas de un modo teatral.

Como es sabido, este arquitecto continúa la visualización de las Siete Maravillas del Mundo que habían iniciado M. van Heemskerch (1572) y A. Tempesta (1608), apoyándose para ello en las fuentes literarias antiguas y grecolatinas. Sin embargo, las grandiosas interpretaciones de Fischer von Erlach abarcan desde el Templo de Salomón hasta los monumentos escogidos de su propia época. Al igual que sucede en sus obras realizadas, las arquitecturas representadas testimonian una conciencia de la historia que engarza una cadena continua de eslabones desde la Antigüedad hasta su actualidad, reflejándose mutuamente con el mismo grado de verosimilitud. Por este procedimiento, lo antiguo pierde el carácter ideal, atemporal, para quedar incorporado a la temporalidad de las formas mostradas más como una escenificación de las arquitecturas que de un modo arqueológico.

En este clima, hasta Linneo parecía cultivar en el *Systema Naturae* (1735) un cierto relativismo cuando abordaba los tipos del *homo sapiens* en un pluralismo espacial: *Homo Ferus*, *Americanus*, *Europaeus*, *Asiaticus*, *Afer*, *Monstruosus y Troglodytes*, y, a no tardar, sobreviene un hecho decisivo: el final de la *Histoire naturelle* (1749) a lo G. L. Buffon que deja paso a la historia natural del alma, es decir, a la historia humana sin más, tal como se despliega en cada una de sus manifestaciones.

Desde este momento, el relativismo espacio-temporal se trasluce en los más diversos asuntos: desde *Les Ceremonies religieuses de tous les peuples du Monde* (1723) del antiguo

jansenista y calvinista converso B. Picart hasta el *Essai sur les moeurs et l'esprit des Nations* (1769) de Voltaire, que impulsa la articulación de las mismas en consonancia con una historia universal en la que describe como un conjunto las formas de vida. En la totalidad de la cultura humana empieza a reconocerse un plan universal que habilita para la educación de la humanidad en cada actualidad. A este respecto tanto Voltaire como Montesquieu reconocen que la historia es un instrumento para la instrucción de uno mismo y de la sociedad.

26. Rafael Mengs, *Alegoría de la Historia*, 1774.

No resultaba ser por tanto casual que, en paralelo a esta progresiva conciencia de la historia, en los diversos campos brotaran las primeras reflexiones sobre la filosofía, los usos y las maneras de escribir la historia[30]. Incluso, hasta en el campo de la pintura el neoclasicista Mengs se permitiría ejecutar un fresco en el Museo Clementino del Vaticano, al que titulaba *Alegoría de la historia* (c. 1770). Según informara el comentarista y esteta J. N. De Azara, el propio Mengs comentaba lo siguiente sobre el mismo:

> En el quadro de en medio de la bóveda representé el mismo Museo, y en él la Historia, que sobre el Tiempo enojado escribe sus *Memorias*, Jano enfrente y a su lado

[30] Cfr. entre los ensayos del período: Bolingbroke, H.: *Letters on the Study and Use of History* (1735); Ruhnken, D.: *De Graecia...* (1754); Wegelin, Jacob: *Sur la philosophie de l'histoire* (1770); Marbly, G. B. de: *De la manière d'écrire l'histoire* (1782).

27. Piranesi, *Via Appia*, *Antichità Romane*, 1756.

> un Genio en acto de llevar al Museo algunos rollos de Papyros. La Fama volando anuncia al mundo el Museo.

No obstante, tal vez quien mejor capte semejante transición hacia la historia sea Herder en *También una filosofía de la historia para la formación de la Humanidad*. En mi opinión, lo más sugerente de su plan es que, abogando por la unidad de todas las manifestaciones y su inserción en una historia universal cosmopolita sustentada sobre un sustrato común: la humanidad, las relativiza de un modo empírico tal, que resalta al mismo tiempo su multiplicidad y diversidad, procurando de tal guisa conciliar lo universal y lo particular, una tensión permanente en el mundo ilustrado.

Tras las investigaciones arqueológicas y las de Winckelmann en la *Historia del arte de la Antigüedad* (1764) para conocer, delimitar y ampliar los confines de la propia Antigüedad, no es gratuito que el «moderno» Herder declare que Grecia ya no volverá, pues «el genio de estos tiempos ha pasado», como tampoco que se refiera con cierta sorna a los filósofos de París y a la monarquía absolutista o critique extensa e intensamente la arquitectura francesa de los jardines, la «gallicomanía y el gusto falso-francés».

No obstante, insatisfecho con ello, abre su relato a los horizontes casi inexplorados de las artes orientales, egipcias, fenicias, griegas, romanas, góticas, etc.,

> ya que todo lo que no tiene que ver con Europa corre sobre la tierra con una suerte de furia filosófica: reunimos materiales de todos los confines del mundo y un día encontraremos en ellos lo que por lo menos buscamos: deliberaciones de la historia del mundo humano más importante[31].

Un listado de materiales históricos que amplia y concreta todavía más en *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*[32].

Los pasos emprendidos por Herder implican tanto el desbordamiento de la historia del clasicismo y el rechazo a sus codificaciones más recientes, encarnadas por entonces en el francés, cuanto la incursión en unas temporalidades y espacialidades que se abren a una historia plural. Incluso, teniendo en mente la formación y la evolución de las formas, emplea por primera vez el término «disolución» (*Auflösung*)[33], anticipándose así a la categoría predilecta de Hegel cuando aborde las transiciones de unas formas artísticas a otras.

No obstante, en este desbordamiento de las fronteras históricas lo más decisivo era que los ojos eurocéntricos empezaban a otear épocas y espacios que hasta entonces les estaban vedados, pues los habían desconocido, ignorado o despreciado, así como a respetar los destinos de pueblos que no eran únicamente los de aquí, los de las naciones europeas. Es decir, la conciencia de la historia afectaba por igual a la temporalidad de los acontecimientos como a la espacialidad de sus escenarios. Pero, claro, desde el momento en que se asimila este historicismo receptivo a los

[31] Herder, J. B.: *Auch eine Philosophie der Gechichte zur Bildung der Menschheit* (1774), en *Werke in zwei Bänden*. München: Carl Hanser Verlag, II Band, 1953, p. 80 y cfr. pp. 68-71, 81, 149, 256; sobre la *Gallicomanie* idem: *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1795), ibíd., pp. 495-506.

[32] Herder: *Ideen sur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, en *Werke*, *l. c.*, Libros XVI y XVII, pp. 269-337.

[33] Herder: *Auch eine Philosophie der Geschichte...*, *l. c.*, pp. 46, 51.

tiempos cambiantes, y no digamos el pluralismo disperso en sus espacios, virtualmente se cuestiona la universalidad impuesta por cualquier estilo. En concreto, por el clasicismo como lenguaje o estilo universal.

En la irrupción progresiva de la conciencia histórica las artes sintonizan con el relativismo, el incipiente pluralismo y el eclecticismo historicista como fenómenos de época. En estas confluencias, creo que la exaltación de la arbitrariedad entre el signo artificial y el capricho, el convencionalismo radical, la invención y la conciencia de la historia, culminan en G. B. Piranesi, autor de unas fantasías de arquitectura próximas a la heterotopías.

Si bien en su *Prima Parte / di Architetture / et Prospettive / inventate...* (1743)[34] se acusan las influencias de las escenografías de Giuseppe Galli-Bibiena, poniendo en primer plano el interés histórico-anticuario, los fragmentos de las arquitecturas y las esculturas antiguas estimulan la fantasía de un proceso creador en deuda con su propia época. Recupera, pues, una dimensión histórica en la que la actualidad prescinde de su sitio y relación hacia el pasado. Por eso, no los reconstruye para restablecer sus formas originarias, sino para recrearlos, experimentar con ellos y legitimar plausibles nuevas creaciones.

Al igual que Fischer von Erlach, cuyas obras conocía, Piranesi lleva a cabo un corte transversal a través de la historia, aunque sea limitándose al área geográfica que le era accesible: la antigüedad romana, las nuevas construcciones romanas y las de Venecia, su ciudad natal. Sin embargo, en las láminas no pretende ofrecer como aquél un panorama histórico, sino conjuntos modélicos en los que, como sucede en *Mausoleo antico* (L. 14), coexisten fragmentos de arquitecturas antiguas con otras del siglo XVI y la cúpula de San Ivo, mientras que en el *Tempio antico...* (L. 17) cohabitan el Templo de Vesta de Tivoli, una escalera de Juvarra y un paramento del vestíbulo de San Pedro en Roma, y así sucesivamente.

[34] Cfr. PIRANESI: *Prima Parte di Architetture...* Roma: Calcographia Nazionale, 1976; AA.VV.: *Piranesi nei luoghi di Piranesi.* Roma: Multigrafica, edit. y Palombi edit., 1979; PERONA SÁNCHEZ, J. J.: *La utopía antigua de Piranesi.* Universidad de Murcia, 1996.

En las citadas *Invenciones Capric (ciose) di Carceri* (1745-1750) radicaliza la crítica al naturalismo y el origen natural de los lenguajes. Y, tras hacer *tabula rasa* de la codificación clasicista, se apoya en un retorno a lo primitivo encarnado en unos descubrimientos arqueológicos a través de los cuales resalta, como rezaría una obra posterior, *Della Magnificenza ed Achitettura dei Romani* (1761), la superioridad de su arquitectura como un derivado de la etrusca y la egipcia respecto a la griega. La posición de Piranesi, por tanto, es bien distinta a la de G. A. Vassi cuando legaba su testimonio gráfico sobre el estado actual de las arquitecturas en *Della magnificenze di Roma antica e moderna* (1747-1756) en una magna obra de 10 volúmenes.

De un modo un tanto paradójico, Piranesi combina el estudio filológico de los repertorios formales del pasado con la arbitrariedad de su reconstitución en la imaginación, provocando una disolución de la historia en cuanto valor e instrumento de la acción. No en vano, en la segunda edición de las *Cárceles* altera el título originario por el de *Carceri d'Invenzione* (1761). La invención, en efecto, se vincula así a la utopía negativa en cuanto alternativa proyectual que prescinde de las condiciones concretas. Pero son, precisamente, tanto esta imposibilidad de definir de un modo unívoco el lenguaje como la manipulación subjetiva de los materiales de la historia, las que fomentan la fragmentación espacial y una pluralidad de opciones que anticipa el futuro eclecticismo historicista[35].

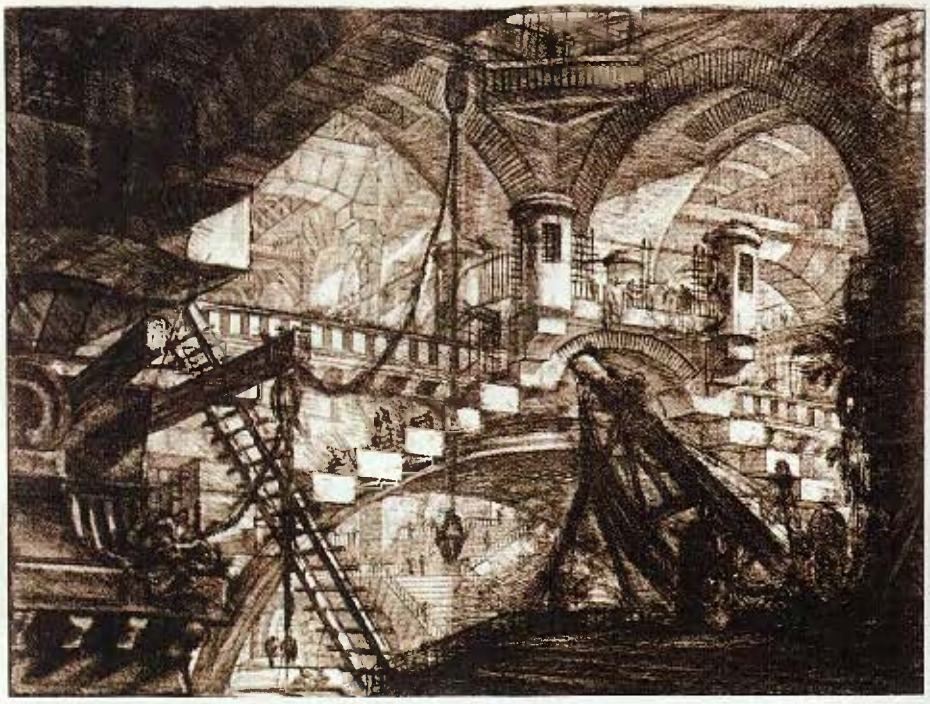
Probablemente, respecto a la tradición clasicista lo más chocante de las aportaciones de Piranesi sea la desintegración que promueve en la coherencia de las estructuras evocadas, de su orden formal, de la *concinnitas* y la *finitio*, tal como se plasmaban en la perspectiva en cuanto control cuantitativo del espacio y en los organismos arquitectónicos o urbanos.

En esta dirección, si en las Cárceles de invención desarticula lo figurativo y la espacialidad, el disolverse y el *collage* de las formas en *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*

[35] Busch, W.: «Piranesis "*Carceri*" und der Capriccio-Begriff im 18 Jahrhundert», *Wallraf-Richartz Museum*, Band XXXIX (1977), pp. 209-224. Rykwert, J.: *Los primeros modernos*, *l. c.*, pp. 281-285.

28. Piranesi, *Cárceles de Invención*, n.° I, 1761.

(1762)[36] tocaba de lleno, a partir de una topografía interpretativa, la estructura de la ciudad histórica tal como había llegado hasta entonces. En las *Cárceles* precipita una interrupción de la organicidad barroca o neoclasicista a partir de la discontinuidad del espacio y de la imaginación, pero, a diferencia del policentrismo barroco o el centrismo clasicista, acentúa una dispersión periférica



29. Piranesi, *Cárceles de Invención*, n.° II, 1761.

[36] Cfr. PIRANESI, G. B.: *Il Campo Marzio dell'antica Roma. L'inventario dei Berni del* 1778, editado por F. Borsi. Firenze, 1972.

incontrolable o, mejor, el descentramiento de los espacios en fuga.

No obstante, en ambos casos el recurso a procedimientos como las asociaciones, las metamorfosis, la multiplicación, el abrirse indefinido de los espacios, las distorsiones, los descentramientos, etc., estimulan el triunfo sin paliativos de la *fragmentación*, la categoría moderna que a partir de ahora se enfrentará sin contemplaciones a la *totalidad clasicista*. Los organismos de la arquitectura y de la ciudad se ven así inmersos en un mar de fragmentos que disuelven la propia memoria de la ciudad en la historia; en una fluidez de formas que entusiasmaba en su época pero, también, a cineastas modernos como S. Eisenstein. Incluso, desde el punto de vista estético, suponen un desbordamiento de lo bello en aras del sentimiento de lo sublime[37].

La fragmentación es precisamente el motivo recurrente en su obra magna sobre *Le Antichità Romane* (1756), inspirada probablemente en las lecturas de G. B. Vico. Ciertamente, las láminas son un testimonio de la actividad arqueológica de Piranesi. Ahora bien, una simple ojeada a los frontispicios de los volúmenes nos alerta sobre la mezcolanza abundante de edificios y sarcófagos, estatuas y urnas, o fragmentos de distintas procedencias históricas: una torre en espiral que evoca la de Babel o el Faro de Alejandría, un templo de columnas dóricas sin basas, una tumba que es una variante del Mausoleo de Adriano, una pirámide, etc. La panorámica resultante no ofrece una composición orgánica de los elementos incorporados, sino una agregación por contigüidad topológica que surte efectos de descontextualización espacial y temporal. De algún modo, Piranesi experimenta con las arquitecturas históricas desde la pretensión de ligarlas entre sí y mostrarlas como objetos estéticos en una forma espacialmente representable; de configurar el nuevo orden del mundo en una forma intuitiva y estética o, más exactamente, poética.

[37] Cfr. Tafuri, M.: *La esfera y el laberinto*. Barcelona: G. Gili, 1984, pp. 31-75; idem: «G. B. Piranesi: l'Architettura como "Utopia negativa"», en *Bernardo Vittone e la disputa fra Clasiccismo e Barroco nel Settecento*. Torino: 1970, pp. 265-319.

Casi sin pretenderlo, Piranesi se convierte en un protagonista destacado de la *Querelle*, ya que si *Le Antichità Romane* era de alguna manera un manifiesto invertido del rigorismo del citado Laugier en el *Essai sur l'architecture*, criticado ásperamente por Piranesi, o del que había lanzado Winckelmann en los *Pensamientos sobre la imitación del arte griego* (1755) en defensa de un clasicismo académico y purista, *Della Magnificenza ed Architettura dei Romani* suponía un ataque contra Le Roy, autor de *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758), y el racionalismo francés.

Por último, en el *Parere su l'Architettura* (1765), polemizaba contra el canon vitruviano y el clasicismo palladiano en nombre de una libertad inventiva que, aunque no implicaba una confusión arbitraria, sí escoraba a una configuración ornamental que, al igual que acontece en sus obras realizadas como *S. Maria del Priorato*, hacía difícil captar la agregación espacial de las partes o averiguar su función portante, resistente o decorativa. Precisamente, los numerosos «Groteschi» que aparecen en las láminas de esta y otras obras sintonizan con la indicada tradición ornamental y con las imágenes de los «caprichos» de ruinas que, a diferencia de la pintura y la escultura, no pueden llevarse a cabo en la arquitectura.

Por lo demás, no resulta fácil adscribir estas imágenes de Piranesi a un género, ya sean las *Vedute*, las reconstrucciones y las fantasías arquitectónicas o los proyectos, ya que mediante la poetización de sus procedimientos logra una mezcla de géneros y de maneras, en la que las fronteras entre la visión plástica y la pictórica, las representaciones del espacio, las arquitecturas y la poesía son enormemente fluidas. En estos complejos espaciales Piranesi ofrece un pluralismo de rasgos formales que no puede ser reducido a un estilo o canon alguno. Un pluralismo historicista y ecléctico que reafirma de un modo explícito en el *Ragionamento* apologético en defensa de las arquitecturas egipcias y toscana frente a la griega[38], que refleja el clima

[38] Cfr. PIRANESI: *Ragionamento apologético in difessa dell'architettura Egipzia, e Toscana* (1769), prólogo a las *Diverse Maniere d'adornare i cammini...*; editado por WILTON-ELY, J.: *The polemical Works*. Westmead: Gregg

de cosmopolitismo típico de la cultura iluminista y cuyos dardos apuntan a la estética clasicista, hegemónica en Italia, de Winckelmann y Mengs.

5. El estilo y las diversas maneras

Curiosamente, el *Ragionamente* no aspiraba sino a conciliar la teoría clasicista, amparándose para ello en la autoridad de los antiguos, con las exigencias de un procedimiento creativo libre y original; la disciplina del gusto y la justa conveniencia con la libertad de invención. Sin embargo, en este empeño las buenas intenciones clasicistas son rebasadas por la invención, mientras que el estilo universal sucumbe a las *diverse maniere*, según reza el título del ensayo.

En efecto, en desacuerdo con la copia servil, Piranesi sostiene en los siguientes términos lo que resume su poética:

> No, un artista que quiera hacerse un nombre y elevarse por encima de lo común, no debe contentarse con ser un fiel copista de los antiguos, sino que, estudiándolos, debe mostrar un genio inventor y por así decir creador y, combinando con sabiduría lo griego, lo etrusco y lo egipcio, hallar el medio de inventar *nuevas maneras* y nuevos ornamentos[39].

Casi de un plumazo, la invención, opuesta a la mera imitación, capacita al nuevo creador para disponer a su modo de los materiales de la historia con el fin de producir nuevas y diversas maneras. A pesar de la hegemonía neoclasicista que por entonces presidía la escena artística en Italia y Francia, Piranesi no se encuentra totalmente aislado, si bien sus admiradores son más bien los ingleses del círculo de Robert Adam que residían en Roma. Precisamente, en Inglaterra venía fluyendo una corriente subterránea en la que se reconocía el pluralismo de las arquitecturas no sólo egipcia, griega o romana, sino de la «ancient Saxon Manner»

International Pulishers Limited, 1972. Publicado originalmente por Piranesi en italiano, francés e inglés con ciertas variantes en cada idioma.

[39] Piranesi: *Ragionamento...*, *l. c.*, p. 33.

(Chr. Wren, el aliado de los modernos en la *Querelle*) y las distintas maneras del gótico antiguo y moderno y la *Gothick Mode* (B. y Th. Langley, admitida también por Cl. Perrault), así como la mezcla entre los estilemas del rococó o del gótico con los de la China, la India y Japón.

Asimismo, mientras que W. Kent construía al mismo tiempo en estilo palladiano y gótico o W. Chambers entre el clasicismo palladiano y lo chino, W. Walpole dudaba entre el clásico, el gótico y el chino y, como veremos, la variedad de las maneras será una de las características del gusto y la práctica proyectual en el jardín inglés. Por último, si el Abbé Cordemoy en Francia insinuaba en la primera mitad del siglo ilustrado el ideal greco-gótico, durante la segunda se extiende en Inglaterra el «*mixed style*» hasta culminar en las arquitecturas y las pinturas de lo «pintoresco».

Tal vez en la estela de Borromini, algunas láminas de Piranesi traslucían la atracción que ejercía sobre él el mito de la Torre de Babel, que había sido objeto de representación pictórica desde Brueghel el Viejo, Teunissen, M. von Heemskerck y tantos otros. La torre no solamente provocaba la confusión de las lenguas, sino la confusión en la que se encontraban sus creadores ante una estructura interrumpida que nunca completarían. Incluso, se revelaba como un síntoma del desmoronamiento y de la disolución de cualquier orden estable de la representación. No obstante, si a mediados del siglo XVI era todavía algo figurado, ahora bien podía devenir la *metáfora de una fragmentación* que no se limita a reconocer el fragmento frente a la organicidad de la obra clasicista, sino también a dar cabida a las *diverse Maniere* en competencia frente al estilo como gramática general de obligado cumplimiento.

Poco después, cuando se afianzaba la real o pretendida homogeneidad estilística del Neoclasicismo, el clasicista Goethe sancionaría la distinción de Piranesi, aunque fuera invirtiendo su sentido, al elevar los polos de la misma a categorías artísticas de época o incluso estéticas. En consecuencia, contrapone el *estilo* como «lenguaje universal», como «el grado superior adonde se puede llegar, el grado donde se deben equilibrar los mayores esfuerzos humanos», a la *manera* como «un lenguaje para expresar de nuevo, a

su modo, lo que ha captado con el alma; para conferir una forma peculiar y característica a un objeto»[40].

Incluso, si desde un punto de vista gnoseológico, Goethe se permite ligar el estilo a los estamentos más profundos del conocimiento, pues reposa en la esencia de las cosas, mientras vincula la «manera» a una apariencia ligera de su devenir, desde el antropológico, asocia el estilo con la elevación al punto supremo que el individuo es capaz de alcanzar como género, a la unidad del todo (*Einheit des Ganzen)*. La unidad de una bella organización, la armonía, la autolimitación, la perfección, el equilibrio, el carácter cíclico, son categorías que quedan adheridas a lo clásico en los mentores de la construcción de lo moderno, el cual, en cambio, cambia con la moda y empieza a ser identificado con lo romántico.

En esta tensión, la *fragmentación de las maneras* puede ser asociada con una lógica de las diferencias. Incluso, en términos políticos, si el estilo presupone siempre una cierta *macrofísica del poder*, las maneras remiten a *una microfísica*. Véase si no para verificarlo, las aspiraciones a un estilo universal en las Monarquías absolutistas y los regímenes político-sociales totalitarios, si bien la proliferación de las maneras tampoco son garantía de un pluralismo democrático, pues pueden ser tan útiles como su contrario en el proceso gradual de globalización. O, en otras palabras, la dialéctica detectada desde la *Querelle* y la Ilustración dista lejos de haberse superado.

De cualquier modo, lo decisivo reside en que, en el momento álgido de la inflexión moderna, a medida que lo normativo es bañado por la temporalidad, el clasicismo competirá como un estilo más en la futura historia universal cosmopolita. Por ello, retorna de lo eterno para competir con otras «maneras» en el espacio prosaico de la historia. Precisamente, en reiteradas ocasiones F. Schlegel señaló que Winckelmann sintió por primera vez la antinomia de los antiguos y los modernos.

[40] Goethe: *Schriften zur Kunst, Erster Teil.* München: DTV, Gesamtausgabe, vol. 33, 1962, pp. 35 y 36. Cfr. ibídem: p. 142. Cfr. Humboldt, W. Von: *Studienausgabe*. Frankfurt-M: Fischer Bücherei, 1970, vol. I, pp. 66-67. Schlegel, A. W.: «Textos», *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 103, 1968, pp. 304-305.

Aunque, como hemos visto, tal apreciación no sea exacta del todo, lo cierto es que, gracias a la nítida toma de conciencia sobre lo antiguo, no solamente brota lo progresivo, sinónimo de lo moderno, sino que ambos se insertan en la historia:

> La diferencia entre lo clásico y lo progresivo es de origen histórico... En ese aspecto con Winckelmann comienza una época completamente nueva, para añadir un matiz más agudo: Winckelmann es el historiador de la doctrina de la Antigüedad. Pero en los modernos todo empieza, como parece, con la historia[41].

Me parece muy esclarecedora la alusión a la historia como punto de partida en la construcción de lo moderno. Una sospecha en la que se reafirma F. Schlegel cuando, refiriéndose a la antinomia entre ambos polos, la historia moderna deviene progresiva, un *perpetuum mobile*:

> Debe encerrar los principios del arte progresivo y del arte clásico. Tesis: debe de haber imágenes originarias. Antítesis: no debe de haber ninguna; el arte debe progresar eternamente. Antinomia de lo clásico y lo progresivo.

Precisamente, el resultado de esta progresión es la «modernidad» (*Modernheit*)[42]. Posiblemente, ésta sea la primera vez en la que aparece de un modo explícito el término que consagrará Baudelaire desde unas premisas similares.

Como las lenguas, las «maneras» de las arquitecturas y las artes en general se despliegan, chocan y se transforman a partir de una pluralidad que no será vivida como algo negativo, aunque no siempre se sustraiga a la nostalgia de la unidad perdida. Si la disponibilidad y la combinación de las formas de la historia vislumbran un *eclecticismo historicista*, las maneras anuncian una *fragmentación* que implica

[41] SCHLEGEL, F.: *Zur Philologie* I (1797), *Fragmente zur Poesie und Literatur*, *Kritische F. Schlegel Ausgabe*. Zürich/Paderborn: V. F. Schönningh Thomas Verlag, Band XVI, 1981, p. 35, algo que repetirá en el n.º 149 de los más conocidos *Athenäum Fragmente*, y la segunda cita, *Zur Philologie II* (1797), ibídem, p. 81.

[42] Cfr. las sendas citas de F. SCHLEGEL en *Fragmente zur Literatur und Kunst* (1797), en *Kritische F. Schegel Ausgabe*, Band XVI, *l. c.*, pp. 100 y 99.

la disolución del clasicismo como estilo. No en vano, la arbitrariedad lingüística de las maneras fermentará tanto en el pluralismo historicista como en la fragmentación ecléctica, antesala de la posterior diseminación artística. Como entrevieron con lucidez los nuevos «modernos», sobre todo Schiller y F. Schlegel, la fragmentación es la categoría por antonomasia de la modernidad que se confronta tanto a la organicidad de la obra clasicista como a la homogeneidad de sus codificaciones.

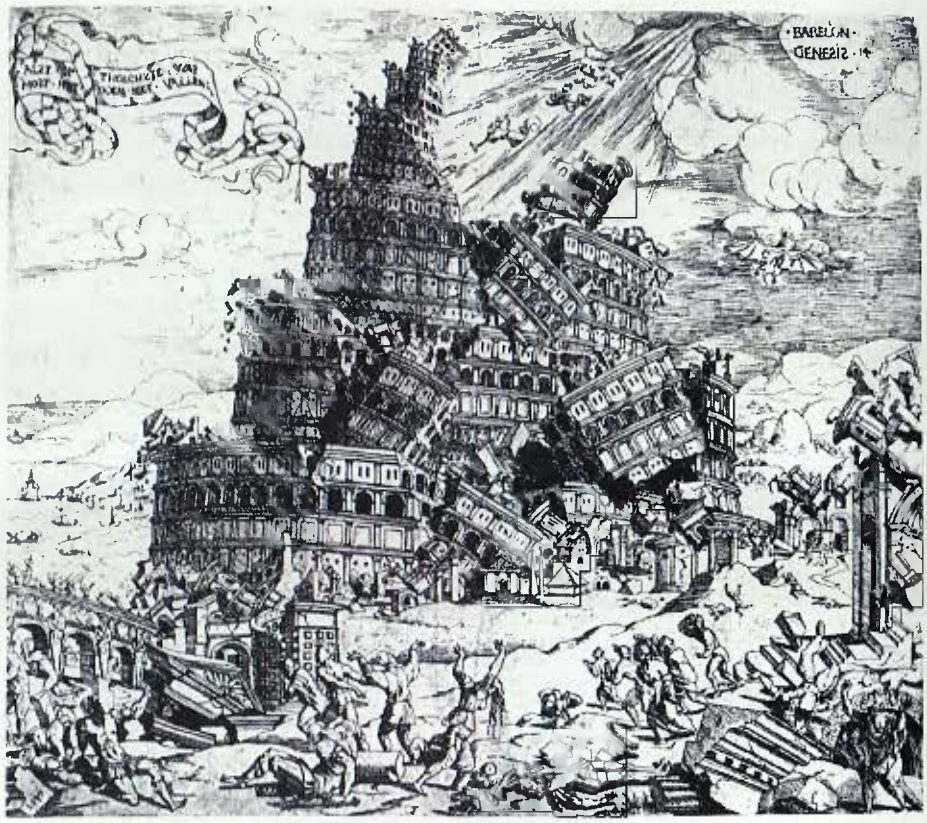
Igualmente, cuando Schiller y los hermanos Schlegel trasvasen las categorías del estilo y de las maneras al campo literario y elaboren como culminación de la *Querelle* las primeras teorías sobre *la construcción de lo moderno*, no sólo asumirán tal distinción, sino que asociarán el estilo a lo bello y fiarán la manera a lo característico, saludando a la última como el rasgo distintivo de lo moderno. Sin obviar las escaramuzas que unos y otros tienden en el clima residual del Neoclasicismo romano y de Weimar o las indecisiones que desvelaré más abajo en el Clasicismo Romántico, lo cierto es que el arte romántico no se identifica con un estilo, con una codificación universal, sino que responde en sus formas a la variedad de maneras. Con razón, Baudelaire, como administrador de estas herencias, concluiría que el romanticismo es una *manière de sentir*.

Ahora bien, si la ruptura de la unidad podría ser apoyada en la Estética y se exterioriza desde Diderot hasta el *Almanaque de las Musas* (1797), de Schiller y Goethe, en la Crítica de Arte, su narración quedaría reservada a la Historia del Arte. En la construcción de lo moderno confluyen por tanto las tres ramas ilustradas de los saberes artísticos que desde entonces han presidido aquel lejano carácter arbitrario, convencional, de los signos artísticos, configurando la *institución arte*.

Concluyendo, si tanto la *Querelle* como el Historicismo incipiente y el pluralismo ilustrado se abren a unos espacios y tiempos que, como nos informa la historia artística, no han hecho más que ampliarse, por su parte, los saberes estéticos nos aclaran que la conciencia de las experiencias espacial e histórica se agudiza a medida que la *lógica del cuadro*, de las clasificaciones formales, propias de la Botánica o la Zoología, es complementada y casi desplazada

por la *lógica de la sucesión* en las manifestaciones artísticas. Esto es, cuando el cuadro sincrónico se entrelaza y completa con el diacrónico de los diferentes estilos y maneras que salen a la luz en la Edad de la Historia; cuando las diversas artes, inscritas en la órbita de una historia universal cosmopolita que rebasa las fronteras eurocéntricas, cristalicen en los *historicismos* y los no menos denostados *eclecticismos* que, guste o no, juegan también un papel relevante en la construcción de lo moderno.

Como es bien sabido, el giro hacia la historicidad se consuma en las sucesivas *Lecciones sobre estética* de Hegel, en las que, en sintonía con su filosofía de la historia universal, presta atención preferente a la belleza artística, deudora de su visión de la historia y una consideración del arte a partir de su historicidad. Por eso, se entrega a investigar cómo se ha reflejado en sus manifestaciones a través de los tiempos y las culturas, a través de la historia mundial o del espíritu de los pueblos y de los artistas



30. A. C. Teunissen, *La caída de la Torre de Babel*, 1547.

como portadores de la historia universal —*Weltgeist*— y nacional —*Volksgeist*.

Precisamente, desde estas premisas, reflexiona Hegel sobre las tres formas del arte: simbólica, clásica y romántico, no sin antes apoyarse en la literatura de los viajes, como el de Goethe a Italia, publicado en 1817, las investigaciones de Winckelmann sobre la Antigüedad y de A. Hirt sobre *La arquitectura según los principios de los antiguos* (1809) o *La historia de la arquitectura de los antiguos* (1821-1827), las *Investigaciones italianas* (1827) de C. F. Ruhmor, el *Voyage dans le Base et Haute Egipte* (1802) de Vivant Denon y otras fuentes históricas de la más diversa procedencia y época. En este escenario historicista aparece la *disolución (Auflösung)* no sólo del clasicismo, sino incluso de las tentativas de síntesis entre lo objetivo y lo subjetivo, de reconciliación entre ambos lados, como era la aspiración de clasicismo romántico, o de las formas románticas que acababan de ser proclamadas modernas.

III

La disolución en el relativismo del gusto

A diferencia de lo que acontece en el relativismo artístico, que fomenta la disolución del clasicismo desde la óptica del creador, el relativismo del gusto *(goût, taste, Geschmack)* lo socava desde la *experiencia estética* del espectador, desde una estética de la *recepción*. En el proceso de diferenciación entre las actividades humanas y los hilos conductores que el sujeto moderno tiende con el mundo: míticos, religiosos, cognoscitivos, utilitarios, estéticos, etc., la facultad del gusto reenvía a un sentido fisiológico o capacidad psicológica que discierne en los asuntos referentes a la belleza y las artes.

Pero el gusto no es un estado sino un proceso mediado por la experiencia individual y la socialización. Asimismo, reacio a seguir los principios metafísicos y los de autoridad o los prejuicios, se despliega a través de las observaciones frecuentes en todas las clases de bellezas, del ejercicio de un arte y las comparaciones entre una gama amplia de obras pertenecientes a las épocas y los pueblos más diversos. Esto es lo que acontece, precisamente, a lo largo del siglo Ilustrado en las tres grandes Ilustraciones, enmarcando los primeros pasos graduales que avanzan hacia una construcción de lo moderno.

1. UNIVERSALIDAD DEL GUSTO Y DIVERSIDAD DE LOS GUSTOS

Precisamente, en virtud de una observación atenta de la naturaleza exterior que ha entrado primero por los ojos, *The Spectator* (1712), el nuevo protagonista estético al que J. Addison ensalza en competencia con el creador, puede gozar de los placeres de la imaginación cuando ejercita sus aptitudes para «retener, alterar y componer las imágenes recibidas y formar de ellas cuantas pinturas y visiones agraden más a la fantasía»[1]. Tal vez, esta sea una de las primeras ocasiones en la que se reconoce que la «observación», una operación no sólo cognoscitiva sino también estética, precede a una artística, o que la experiencia estética del espectador acarrea materiales para la creación y es previa a la actividad propia del artista.

Por lo general, para los autores franceses, el inglés J. Addison o el alemán Thomasius el término *gusto* es de origen español. Ya aparece en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega y todos reconocen su paternidad a Baltasar Gracián en obras como *El héroe* (1637) y *El oráculo manual y arte de prudencia* (1647). Sin embargo, no deja de ser llamativo que el gusto para este autor no proceda directamente de la teoría o la crítica de arte, sino que sea uno de los componentes en la educación de un tipo ideal humano y modelo en los ambientes cortesanos, del «hombre discreto» e instruido que se comporta en la sociedad y en la política con tacto y buenos modales, eligiendo en los ámbitos en donde tiene que decidir con gusto delicado y no guiándose únicamente por el saber sino también por el arte y el obrar práctico.

Una concepción que se trasvasa a Francia como atributo de ciertos tipos sociales ideales, ya sea el «honnête homme», el «galant homme, «bel esprit», «gens du monde». No era por tanto casual que, como he señalado, a los integrantes del Partido de los Modernos, junto con el calificativo de gentes de París, se les conociera también como «bellos espíritus». Precisamente, de estas virtudes que adornan a estos tipos

[1] ADDISON, J.: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de «The Spectator»* (1712). Madrid: Visor, La Balsa de Medusa, 1991, p. 131, cfr. pp. 130-138. (Existe una traducción de Josef Munárriz, 1804).

ideales, se emancipa el gusto como categoría específica en la Estética y las artes.

Si bien a lo largo del Siglo ilustrado el gusto se tiñe de distintas coloraciones, pues bascula entre la metáfora gastronómica originaria y la fisiológica, entre el sentido común y la facultad de discernir las bellezas de un autor con placer, entre el sentimiento inmediato y el *no sé qué*, entre la sensibilidad o el juicio de los sentidos y el juicio estético reflexionante, es asumido por unos y por otros como un sentido o capacidad que se ocupa del discernimiento de la belleza como paradigma y sinónimo del comportamiento estético, de una experiencia irreducible en nuestra economía psíquica que tamiza de un modo diferenciado, peculiar, nuestras ligazones con la naturaleza y las artes.

En consecuencia, se postula su reconocimiento en todos los hombres desde la convicción de que sus principios son tan legítimos y universales como los de la razón y los del corazón. No en vano, en cuanto disposición anímica común, el gusto se fundamenta en el referente ilustrado por antonomasia: la *common nature, human mind* o *Menschheit*, etc., interpretables tanto en su base fisiológica, que acoge la dimensión corporal de la experiencia estética o artística, como teniendo en cuenta los afectos y los sentimientos compartidos que despierta.

Es sabido que el gusto irrumpe en la estética ilustrada inglesa desde F. Hutcheson, D. Hume y E. Burke, A. Gerard, A. Alison en cuanto una conveniencia universal de la humanidad en el sentido de belleza[2]. Sin embargo, junto a la *Universality of Taste* emanada de la naturaleza humana, nos topamos más a ras de tierra con una universalidad fáctica tal como fluye de la experiencia cuando observamos las

[2] Cfr. Hutcheson, F.: *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza* (1725). Madrid: Tecnos, 1992, pp. 11 y ss., 65 y ss.; Hume, D.: *La norma del gusto* (1757). Valencia: Revista Teorema, 1980, en particular, pp. 1, 6-7, 15, 17-18; Burke, E.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime* (1757). Madrid: Tecnos, 1987, pp. 7-19; Gerard, A.: *An Essay on Taste*. Edinburgh: Bell/Creech/Cadell, 1780; Alison, A.: *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790). Hildesheim: Olms, 1968, vol. 1, pp. 10-11 y otras; Dickie, G.: *El siglo del gusto: la odisea filosófica del gusto en el siglo* XVIII. Madrid: Machado Libros, 2003.

diferentes clases de belleza, por lo general sedimentadas en la artística, en los distintos pueblos y épocas de la historia humana.

Mientras que las monografías dedicadas al gusto por los ingleses le otorgan un estatuto teórico indiscutible como categoría estética, en paralelo su inclusión en la *Enciclopedia* francesa lo institucionaliza. En esta magna obra aparece en varias voces, siendo la más extensa la que redactan Voltaire, Montesquieu y d'Alembert con opiniones no siempre coincidentes[3].

En un primer momento, el gusto es relacionado con la fisiología, con el «gusto sensual», que afecta a las sensaciones, incluidas las que destilan la música o la pintura, pero sobre todo a los guisados, a los *ragoûts*, y otras delicias culinarias. Sin embargo, en opinión de Voltaire el gusto gastronómico para el discernimiento (*discernement*) de los alimentos ha producido en las lenguas conocidas la metáfora que expresa el término gusto, un sentimiento de las bellezas y los defectos en las artes. En otras palabras, el gusto sensual o físico es extrapolado a estos ámbitos como gusto metafórico, al que denomina también un *goût intellectuell* o *goût des arts* ligado a los sentimientos que despiertan, pero también a su valoración racional, pues todavía, como clasicista, no pierde la confianza de elevarlo a normas universales.

Esta ambivalencia, manifiesta o latente, suscita de inmediato la cuestión de si el gusto es una función del *sentiment* que discierne, enjuicia, o una función de la *raison* que también siente, si es que no pertenece a una esfera intermedia en la que anida la capacidad para el aprendizaje y la formación del gusto. Aun cuando la universalidad del gusto sea reconocida por todos, la dualidad escora a una verdadera aporía, pues no solamente trasluce en los países europeos las tensiones habituales durante el periodo que se crean entre el racionalismo y el empirismo, sino, sobre todo, las que se agudizan en Francia entre el clasicismo como doctrina de

[3] Cfr. *Arte, gusto y Estética en la «Encyclopédie»*. Valencia: MuVIM, 2005, introducción de Román de la Calle, pp. 9-20.

la razón y su disolución, normalmente comprometida con el papel que juegan los sentidos y los sentimientos.

A este respecto, es curioso que mientras Monstesquieu venía alineándose con los empiristas desde el *Ensayo sobre el gusto*, Voltaire en el *Templo del gusto* no sólo había elaborado una definición grandilocuente, sino que lo aborda como un escritor, poniendo en primer término un *goût critique*. Alegorizado como un dios que mora en su santuario, la *Critique* no sólo se convierte con sus ojos severos y justos en la diosa al servicio del gusto, sino que es la única capaz de custodiar las llaves de su pórtico augusto[4].

El reconocimiento del gusto no resuelve sin embargo una aparente paradoja, ya que si, por un lado, nadie pone en duda su universalidad en el género humano, por otro, en la apreciación subjetiva del mismo se aceptan las diferencias en cada sujeto, en cada ser humano, y, no digamos, en los diferentes tiempos y lugares. En otras palabras, si bien el gusto en su capacidad universal es una experiencia de la que pueden participar todos los seres humanos, no la experimentan de la misma manera, personal, social o históricamente, cada uno de ellos. Por eso, desde el punto de vista del *nuevo espectador*, es oportuno recordar las tensiones que brotan entre la norma, el patrón, los principios universales, y las diferencias irreducibles, entre la *universalidad del gusto* y el *relativismo de los gustos*. Una oposición que, aunque a primera vista parezca secundaria, será explosiva y muy fructífera de cara al destino futuro de la experiencia estética y las artes en la construcción de lo moderno.

En este dirección, el pensamiento empirista inglés puede vanagloriarse de haber sido pionero al proclamar la universalidad del gusto y afirmar al mismo tiempo el derecho irrenunciable a las diferencias irreducibles de los gustos. Tamizado todavía por la belleza, como universalidad en el sentido de la belleza, Hutcheson matizaba que

[4] Cfr. Montesquieu: *Ensayo sobe el gusto* (1726-1728). Buenos Aires: Espasa Calpe, 1949 y otras; Voltaire: *Le Temple de goût* (1733). Genève/Lille: Dorsz/Giard, 1953 y otras.

> hay infinitas formas diferentes que pueden tener todas cierta unidad y que, sin embargo, son diferentes entre sí. De tal modo que los hombres pueden tener diferentes gustos sobre la belleza y, sin embargo, la uniformidad ser el fundamento universal de nuestra consideración de una forma cualquiera como bella[5].

De hecho, él mismo concede el derecho de los godos a tener el suyo y nos habla del gusto gótico o de los indios.

Si esta era una tónica entre los ingleses, Voltaire en *La Enciclopedia* asume igualmente la variabilidad del gusto fisiológico en el sentido de que un mismo objeto excita gustos diferentes según las edades, el sexo, las enfermedades, los temperamentos, los hábitos, etc., mientras que, tanto en la voz de la misma obra como al estudiar la poesía épica, admite los gustos de los pueblos o, incluso, el *goût de Nation*.

Asimismo, en las dudas sobre los débitos del gusto respecto a la razón o el sentimiento, entre los matices que apostillan las diversas opiniones se hallan aquellos que ponen el acento en cuestiones tales como la dependencia del gusto en relación a las condiciones paisajísticas, raciales y climáticas, al carácter de los pueblos, el condicionamiento histórico, el progreso cultural vinculado a la idea de la perfección y la formación del gusto y a otros factores que subrayan tanto las oscilaciones como las diferencias.

Por supuesto, las tensiones entre la universalidad del gusto y las diferencias no son privativas de los ingleses ni de los franceses, pues devienen una tópica a partir de la segunda mitad del siglo. Como veremos más abajo, en el ensayo dedicado a la *Crítica del juicio*, la obra cumbre de la estética ilustrada, Kant, aun sin reparar apenas en los conflictos reales de la historia cosmopolita, acepta este planteamiento universalista. Para justificarlo, invoca igualmente la naturaleza humana como la base profundamente escondida y común a todos los hombres, como una raíz común desconocida —una hipótesis ratificada científicamente en nuestros días por la secuencia del genoma humano— y la inclinación que muestran éstos a la sociabilidad, pero

[5] HUTCHESON, F.: *Una investigación...*, *l. c.*, p. 71.; cfr. pp. 69-70.

ello no es óbice para que, al mismo tiempo, apueste por las diferencias.

Ciertamente, en los ideales estético-sociales de la Ilustración se delatan desajustes entre la universalidad del gusto concedida en abstracto a todo hombre y la realidad de sus deficiencias o privaciones en el hombre verdadero. Ciertamente en este campo, como en tantos otros, no pueden soslayarse los conflictos que se interponen entre el sujeto en abstracto, transcendental al modo de Kant o asociado a la manera de Schiller con el ideal de humanidad que refleja su utopía estético-política, que también consideraré más abajo, y el despliegue contradictorio en el sujeto empírico e histórico, en la naturaleza humana históricamente modificada, en los hombres de carne y hueso, en cada uno de nosotros.

En la realidad, las diferencias entre los gustos de las personas singulares provienen en primer lugar tanto de las deficiencias atribuibles a sus respectivas facultades, la mayor o menor perfección de los órganos de su percepción interna, la sensibilidad natural y no digamos la sensibilidad específica en la que se fundamenta la conducta estética, como, sobre todo, del abismo profundo que existe entre los comportamientos del sentimiento estético y del entendimiento, es decir, entre los juicios lógicos y los juicios estéticos. En efecto, entre mil sentimientos despertados estéticamente por un objeto todos serán correctos, dado que ninguno de ellos representa y absorbe lo que hay verdaderamente en el objeto; entre otros tantos juicios lógicos sobre ese mismo objeto, sólo uno puede ser verdadero.

Si esto acontece en lo individual, desde la óptica de la sociabilidad del gusto, a pesar de las idealizaciones de una naturaleza humana *(Menschheit)* en cuanto cualidad de la raza humana en abstracto, que parece inhibirse de las contradicciones que laceran a los seres reales; a pesar de los antagonismos cosechados en la historia prosaica, en la fragmentación individual y social; a pesar de estas y otras limitaciones que tal vez son imputables a una concepción esencialista, la proclama universalista del gusto en la naturaleza humana es la antesala de un reconocimiento emancipador por ambivalente que sea, de una apuesta atrevida por las diferencias, tal como son mediadas por las «maneras» no

sólo de los artistas individuales, sino de las que son recibidas y percibidas como un acervo cultural en una historia universal que empieza a ser asumida como cosmopolita. Precisamente, la hipótesis sobre las diferencias es el acicate que promueve el relativismo del gusto.

Por lo demás, el gusto no es un estado sino un proceso que admite toda clase de gradaciones y discrepancias, pero al mismo tiempo puede evolucionar por vía negativa, ya sea sorteando los prejuicios y los principios de autoridad, o afirmativamente mediante la experiencia, la observación en la conducta estética y las creaciones ejemplares, es decir, los *modelos* de la historia artística, teorizados desde D. Hume al pintor R. Mengs, y las *comparaciones*. Precisamente, la comparación como dispositivo empirista que familiariza al espectador con las diversas experiencias artísticas, alcanzará plena vigencia y operatividad cuando entre en escena la historia universal cosmopolita y, no digamos, la Antropología cultural.

De cualquier modo, el perfeccionamiento del gusto avanza en paralelo a un proceso de socialización no sólo artística, sino también social, que no viola la libertad de cada persona singular ni de las demás, como, tampoco, borra las diferencias en las apreciaciones y las oscilaciones que se constatan en el gusto individual y colectivo, en el presente y el pasado, en unas geografías y en otras. La diversidad empírica del gusto a partir de la constitución y la receptividad de nuestros órganos, del ejercicio y de las costumbres, venía siendo una tópica compartida por las corrientes que se movían en la órbita del empirismo, mientras que la moda deviene durante este periodo un tema recurrente en la filosofía estética de las diversas tendencias.

En efecto, la «*súbita revolución de la moda*», a la que se refería Charles Perrault, se sustrae a las normas de lo bello atemporal para remitir al gusto particular de cada pueblo y época. No obstante, si en el clima clasicista imperante la moda y la novedad eran inicialmente preteridas como accidentes del gusto, la primera deviene un tópico desde el momento en que se admite la existencia de las bellezas arbitrarias, del convencionalismo de los medios expresivos en las artes y, sobre todo, cuando se extraen las consecuencias dialécticas que esconde la universalidad empírica del

gusto. No en vano, es posible rastrear la incidencia de la moda desde nuestro B. Feijó a la plana mayor del empirismo inglés y del idealismo estético alemán: Kant, Schiller, Goethe, F. Schlegel, por lo que merecería una investigación monográfica que hasta ahora creo que no existe. En contra de lo que habitualmente se piensa, la moda no es una categoría de la última temporada, ya que remite a una apasionante genealogía desde que se dan los primeros pasos en la construcción de lo moderno.

En otras palabras, desde entonces la *moda* es uno de los comportamientos por antonomasia ligados al relativismo del gusto. Era tanta la atención que se prestaba a la moda y la operatividad que ésta exhibía no sólo en los juicios artísticos sino todavía más en aquellos con mayor impacto social, en los juicios estéticos que se propagan en la vida cotidiana, que una de las obsesiones del ambivalente Kant, clasicista y al mismo tiempo moderno tal vez sin saberlo, era que, frente a la tiranía de la moda que se agota en el momento de su recepción y disfrute —universalidad empírica, fáctica, del gusto en el proceso de comunicabilidad y socialización—, abogaba por el gusto en su sentido estricto —universalidad transcendental—. Incluso, según una opinión extendida que no se circunscribía a la que él mantenía, la moda se descalifica debido a que pertenece a los juicios impuros de gusto, porque se mezcla con los antagonismos y los conflictos de la historia o los intereses de la existencia, de la prosaica y fútil vida cotidiana. Especialmente, cuando la moda traspase los umbrales de la economía política de los signos y se vea inmersa en la economía sin más y, no digamos, cuando se acreciente su protagonismo en las distinciones sociales del gusto.

Hasta que esto sobrevenga, frente a la incontaminación destilada por el alambique del gusto, cuidadosamente cultivado desde un filtro transcendental, es curioso constatar que en su sentido operativo en la sociedad la moda, en cuanto ese juicio impuro, bastardo, que tanto molestaba a algunos, era asociada desde su emergencia con la *façon moderne*. Estamos ante una expresión muy socorrida durante el último tercio del siglo desde que en Francia aparecen *Le journal des dames et des modes* y en Alemania el primer *Anuario del lujo y de las modas* o se divulgan y

propagan con inusitada rapidez los *Moderomane*, las novelas de moda por entregas.

La moda se convierte en un rasgo distintivo de lo moderno, incluso como un rasgo de su versatilidad y volubilidad. Aunque a veces se confundiera la moda y el estilo, como se desprendía de expresiones tales como el «estilo Luis XVI» y otras similares, sobre todo en el campo del mobiliario y los usos de temporada, de hecho acogía la acepción actual de lo pasajero, lo limitado a un corto periodo de tiempo, lo acotado primero a un ámbito reducido y expandido después en un espacio sin fronteras, en un no-lugar y en todos los lugares al mismo tiempo.

Si esto acontecía en la vida cotidiana, particularmente desde los primeros momentos en la moda femenina, en las artes se asociaba igualmente con los gustos hegemónicos de cada momento y lugar tal como se exteriorizaban en las preferencias por ciertas «maneras». No era casual, por ejemplo, que si en la escritura se rompía la antigua homogeneidad de la República de las Letras y se desintegraba la unidad de la literatura, algo sobre lo que se debatía ampliamente en el *Teutsche Merkur* (1773-1789), editada por el poeta Chr. M. Wieland, o el *Deutsches Museum* (1766 ss.), algo parecido venía detectándose en las violaciones y la disolución del Vitruvianismo, así como en las codificaciones clasicistas en las restantes artes.

En esta nueva sensibilidad escurridiza las «maneras» que se suceden a la descomposición de los órdenes estables de las representaciones artísticas, a la disolución del clasicismo, podían escorar virtualmente a las modas, mientras que a su vez prefiguraban las tendencias o los «ismos» venideros. No sé si las condiciones necesarias pero sí desde luego las suficientes para que se desencadenaran estos desenlaces premonitorios, eran tanto el relativismo artístico como el relativismo del gusto.

En estas derivas desempeña una vez más un papel destacado Herder, quien si bien postula la universalidad del gusto, invocando para ello la naturaleza y la razón humanas como principios comunes proyectados en unos horizontes similares a los de la fundamentación empírica inglesa, transcendental kantiana, la idealidad de Schiller o la capacidad social de comunicación del estado del espíritu en el

juego de las facultades, también arguye la diversidad de los gustos, apoyándose, por un lado, en la filosofía de la historia y, por otro, en una consideración abiertamente antropológica[6].

Por ello mismo, a diferencia de quienes como Winckelmann juzgaban las obras artísticas de los orientales, los egipcios, los fenicios y las de otros pueblos «según las normas de los griegos» o según «el espíritu europeo», Herder propone verlas con los ojos de los mismos que las crearon, a partir de una diversidad empírica del gusto que dependerá por igual de la constitución y la evolución genética de los órganos sensibles, los temperamentos y los climas, como del ejercicio, de las costumbres y las modas.

La formación del gusto queda inscrita abiertamente en una historia del mundo, lo cual no deja de ser una gran novedad, y en una embrionaria Antropología no sólo filosófica, sino sobre todo fisiológica y cultural, que presta especial atención a los comportamientos y los hábitos que condicionan el «gusto de los pueblos». Incluso, la alusión a los temperamentos y los climas parece anticipar la conocida teoría de los factores, del *milieu*, que un siglo después elaborará H. Taine en su *Filosofía del arte* de inspiración positivista.

Sobre la diversidad de los gustos insistirá, precisamente, unos años después Herder en *Kalligone* desde una visión antropológica, pero no tanto filosófica cuanto cultural:

> Así se distingue el gusto de los mongoles, hindués, persas, turcos, griegos en las diversiones, la vestimenta, la música, las narraciones fantásticas, los juegos; en cada pueblo se observa un rumbo que le es propio en la unión de lo agradable... Disputar con un negro amante sobre el ideal de la belleza, con un turco sobre el valor de la belleza de los italianos, con un chino sobre el ceremonial europeo, equivaldría a perder el tiempo y el aliento; sería tan absurdo por ambas partes si se quisiera apropiarse

[6] Cfr. Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1783), *l. c.*, vol. II, pp. 248 y 250 y pp. 592-593.

el gusto de zonas lejanas, de temperamentos foráneos y órganos contra la voluntad de la naturaleza[7].

Por este proceder, Herder promueve no sólo una legitimación del relativismo en general, sino también de un *relativismo del gusto en los pueblos y las naciones* y, a consecuencia del mismo, cuestiona implícitamente la centralidad única del gusto europeo, pues éste puede ser rechazado por los restantes pueblos, cuyas geografías es plausible que articulen a su vez nuevas centralidades. En realidad, el aperturista Herder es pionero al trenzar una concatenación entre las culturas y los respectivos gustos que, en líneas discontinuas e indirectas, atraviesan las naciones civilizadas reconocidas hasta entonces, las del pasado y las de su presente, así como las que puedan constituirse en el futuro. A diferencia de lo que contemplamos en los horizontes transcendentales de los filósofos en estado puro, Herder, reconociendo pero al mismo tiempo oteando sus límites borrosos, trata de localizar con más apego al suelo los hitos que han marcado la historia del gusto en su pluralidad y diversidad.

A no dudarlo, las posiciones de Herder son el precedente de la actitud del romanticismo temprano que, como gustaba de decir F. Schlegel, «unifica la liberalidad absoluta con el rigorismo absoluto»[8], esto es, otorga los mismos derechos a todas las formas artísticas de la historia humana. La tolerancia y el relativismo del gusto, ahora transmutados en liberalismo, se dejaban sentir a finales del siglo incluso en el gusto neoclasicista, particularmente en la literatura y en la coexistencia de las arquitecturas barroca, neogriega y neogótica en Berlín, pero, aún más, en las manifestaciones primerizas de los románticos. Incluso, eran sancionados por el Barón Racknitz en la obra *Representación e historia del gusto de los pueblos más exquisitos* (1796).

Desde un punto de vista actual, Herder conjeturaba un cierto descentramiento entre el centro y las periferias, aun

[7] HERDER: «Kalligone. Von Kunstrichterei, Geschmack und Genie (1800)», en *Werke in zwei Bände*, ibídem, vol. 2, pp. 592-593.

[8] SCHLEGEL, F.: *Lyceum*, número 123, *Athenäums-Fragmente*, en *Kritische Ausagabe*, *l. c.*, Band II, 1967, p. 163.

a sabiendas de que la reconducción fáctica de la variedad de los gustos a principios universales, encarnados primero en el canon clásico y en las maneras modernas eurocéntricas después, era una práctica hegemónica en la economía política del signo artístico que debía de ser sometida a una revisión, pero que no emanaba necesariamente de aquella universalidad atribuida al gusto, sino, más bien, de una ausencia de dialéctica deudora de la práctica geopolítica del momento.

Aceptando, por lo demás, que en la propia dialéctica ilustrada existe una proclividad a soslayar los conflictos entre ese sujeto formado por el ideal de humanidad y el sujeto empírico, el hombre de carne y hueso, así como que incluso el primero se apoya en una idealización implícita de la naturaleza humana y, en consecuencia, del gusto, la proclama universalista de ambos es la antesala para un reconocimiento de las diferencias, aunque todavía no se sepa bien quiénes sean los otros.

Este nudo gordiano de la Ilustracción, anudado no tanto por la estética empirista inglesa como por la deducción transcendental kantiana, fue el que Marx intentó desenredar con bastantes dosis de utopía clásico-romántica y celo revolucionario cuando atribuía al proletariado el papel de nuevo sujeto histórico, como después lo pretenderán el Psicoanálisis y en la actualidad la Antropología Cultural. En líneas generales, todos ellos aspiran a superar las contradicciones del gusto respecto a los otros, encarnados ya sea en los sujetos de la lucha de clases, las alteridades del inconsciente o las otredades de los pueblos no occidentales.

Tentativas que no dejan sino entrever nuevas versiones corregidas del ideal ilustrado de humanidad. En la actualidad, las tensiones entre la universalidad del gusto y las diferencias de los gustos tropiezan con obstáculos similares a los detectados en sus momentos aurorales. Sin embargo, la dialéctica en virtud de la cual ambos polos se legitiman mutuamente y son operativos para la emancipación estético-social de los individuos y las colectividades no ha variado respecto a las semillas originarias a no ser en atención a los condicionantes que se interponen a la altura de los tiempos presentes. La universalidad del gusto y la particularidad de

los gustos, como las de tantos otros derechos reconocidos, parecen inseparables y condicionarse de continuo.

Antes de que se confirmen estas derivas hacia el presente, en los albores de la construcción de lo moderno se vuelve visible que si el relativismo artístico exploraba y cultivaba la variedad de opciones formales, de las maneras como dispositivos artísticos enfrentadas al estilo en cuanto lenguaje universal del arte encarnado sobre todo en el clasicismo, el relativismo del gusto abonaba el terreno desde la experiencia estética, promoviendo una receptividad de los *moods* procedentes de cualquier geografía: egipcios, grecolatinos, góticos, indostánicos, chinos, exóticos, etc.

En este marco, si el clasicismo como estilo y el gusto neoclasicista como disfrute del mismo eran eurocéntricos, su disolución y fragmentación en las «maneras» y los *moods* suponían una inflexión radical en la economía política de los signos arbitrarios artísticos cuyo desenlace serán los historicismos y los eclecticismos decimonónicos, pero, sorprendentemente, también los ismos modernos. Mientras tanto, entre las variedades de la experiencia estética que auspician estos cambios, destacaré las que suscitan los viajes, las ruinas encontradas, el jardín paisajístico y el desbordamiento de lo bello por la poética de lo sublime.

2. LOS VIAJES Y LAS VARIEDADES DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Precisamente, pocos como Herder se percataron premonitoriamente de las consecuencias que acarreaba la pasión viajera de los aventureros y los exploradores europeos lanzados a la búsqueda y el descubrimiento de otras culturas y gustos. Remitiré en primer lugar de un modo ampliado al fragmento, que ya he citado, de *También una filosofía para la educación de la humanidad*:

> Nuestras descripciones de los viajes —escribe en este ensayo— aumentan y se mejoran: todo lo que nada tiene que ver con Europa se desliza sobre la tierra con una suerte de furor filosófico. Coleccionamos materiales de todos los confines del mundo y algún día encontraremos en ellos lo que por lo menos buscábamos: discusiones acerca de la historia del mundo más importante... Nuestra época

> pronto abrirá diversos ojos... Aprenderemos a valorar épocas que ahora despreciamos[9].

El siglo Ilustrado es una época eminentemente viajera en todas las direcciones del globo terráqueo que entonces era posible surcar, convirtiéndolo en una encrucijada de caminos, de la que no quedaban excluidas las vueltas alrededor del mundo, como el *Voyage de la Pérouse autour de la monde* (1708), cuyo protagonista no era otro sino el conde J. F. Galoup. Desde luego, tras los primeros descubrimientos de nuevas tierras allende los mares, los viajes geográficos venían siendo frecuentes desde el siglo XVI, pero ahora experimentan una suerte de aceleración en sintonía con la efervescencia ilustrada de los espíritus.

Para hacernos una idea de lo que digo, baste apuntar cómo un autor interesado por la literatura viajera, W. Heinsius, ha registrado la existencia de cuatrocientos ochenta y tres títulos en los distintos idiomas europeos sobre los viajes realizados entre 1700 y 1810, mientras que la voz «viaje» ya aparecía registrada en el *Gran Léxico Universal Completo* (1742, vol. 31) de Zedler y A. F. Prevost editaba al mismo tiempo una voluminosa obra que versaba sobre la *Historia general de los viajes*[10].

Probablemente, los viajes en sus variadas preocupaciones y objetivos geográficos, comerciales, expansionistas, botánicos, naturalistas, astronómicos, topográficos, arqueológicos, artísticos, estéticos, paisajísticos, por conocer las geografías del globo, las costumbres y los modales de comportamiento (*Manners*) o sus producciones culturales y artísticas, si es que no varios ámbitos a la vez, brindaron a los que los emprendieron unas oportunidades óptimas para ejercitar sus capacidades de observación, incluida la estética, en direcciones varias.

Ciertamente, las motivaciones para hacerlos podían ser bien distintas, ya fueran la aventura, la búsqueda de riquezas, la adquisición del conocimiento del planeta y del hombre mismo, las formas de la arqueología y del arte; sin

[9] Herder: *Auch eine Philosophie der Gechichte...*, *l. c.*, vol. II, pp. 80-81.

[10] Cfr. Prevost d'Exiles, A. F.: *Histoire génerale des voyages*. Paris: Didot (Rozet), 1748-1768, 72 vols.

embargo, su objetivos eran similares: ampliar los horizontes espaciales y temporales de la historia europea. A ello venían contribuyendo igualmente desde el siglo XVI los Atlas terrestres desde los de W. y J. Blaeu (1647) y celestes, los globos terráqueos y los mapas del mundo, que aparecían regularmente en Amsterdam, Amberes y Londres.

La pasión viajera se inicia en lo más próximo, en los países europeos y las ciudades que tienen más cerca y les resultan más familiares, mientras que las impresiones de los protagonistas quedan reflejadas a través de un género en el que cabía todo: descripciones geográficas o eruditas, catálogos de monumentos, indicaciones útiles para el viaje, etc. Como en las actuales guías de las ciudades y los países, su finalidad era ante todo utilitaria.

No obstante, todavía una atracción más fascinante ejercían y un interés mayor despertarían los países del Sur de Europa, las incursiones a través de Italia, la Magna Grecia y la propia Grecia. Sus protagonistas, principalmente las clases acomodadas, los aristócratas o los escritores ingleses primero y los alemanes después, solían viajar para completar su formación o satisfacer sus curiosidades culturales y artísticas, así como bien pertrechados de equipaje y con las máximas comodidades que les proporcionaba la época.

Por lo general, en los viajes los interesados no se contentaban con realizarlos, sino que los emprendían con la vista puesta en dejar para la posterioridad sus testimonios personales. Según todos los indicios, Richard Lassels fue el primero en practicar esta modalidad, dejando constancia de sus impresiones en el *Italian Voyage* (1670); incluso, al atravesar Francia, bautiza su aventura como el *Grand Tour*, mientras que con la expresión el *Giro of Italy* designa su recorrido a través de este país transalpino. Casi un siglo después, Th. Nugend titulará explícitamente su viaje como *The Grand Tour* (1756)[11], que desde entonces se convierte en una categoría de época no sólo en una acepción teórica, sino también como una distinción social. Incluso, bajo

[11] Cfr. SHACKLETON, R.: «The Grand Tour in the Eighteenth Century», en L. T. MILIC (ed.), *The modernity of the Eighteenth Century*. Cleveland: The Press of Cae Western Reserve University, 1971, pp. 127-142.

la denominación con la que serían conocidos a menudo: *Gentleman's Tour of Europe.*

Un *tour* o *giro* a Francia o Italia que desde finales del siglo XVII habían emprendido numerosos aristócratas, escritores, filósofos y artistas ingleses, como el conde A. Shaftesbury (1686), John Denis (1688), J. Addison (1699), y serían más comunes y extensivos a otras capas sociales durante el siguiente. Asimismo, mientras que F. M. Misson se permitía repetir la expedición en *Nouveau voyage d'Italie* (1691-98) y J. Richardson, en consonancia con una apropiación empirista de la realidad a través de los sentidos y su plasmación visual, lo titularía años después *Description de quelques statues, bas reliefs, dessins et tableaux observées en Italie* (1772), es llamativo que el primer autor fuera leído y citado por Herder cuando realiza el suyo en 1769, y el segundo por Goethe en los *Viajes italianos* (1786), quien, además, también recabó información previa en las *Noticias críticas de Italia* (1777-1778) de su compatriota J. J. Volkmann. Igualmente G. Lessing, tomando como referencia informativa el precedente de Samuel Sharp (1765-1766), realiza el suyo entre los meses de abril y noviembre de 1775, sin pasar por alto los posteriores a Italia y Sicilia que, como veremos, lleva a cabo con gran provecho para su arquitectura el pintor y arquitecto Schinkel[12].

En el mundo de la Ilustración el culto al hombre como nuevo sujeto autónomo en vías de realización, ambicioso en la conquista de una mayoría de edad y una libertad que le permita fijar su propio destino, es inseparable de una utopía de la emancipación que impregna las diversas actividades y las manifestaciones de cualquier clase en su propia vida. Entre las primeras siente una predilección especial por los viajes, de los que sus protagonistas nos dejan testimonios inestimables gracias a géneros literarios tan novedosos y extendidos como los Diarios, las correspondencias, la literatura sobre los mismos o, en el caso de los artistas visuales, los documentos y las descripciones gráficas de los

[12] Cfr. Herder: *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, *Werke in zwei Bänden, l. c.*, vol. I, pp. 595-671 y Goethe: «Viajes italianos», en *Obras completas*. Madrid: Aguilar, tomo III, 1973 y otros; Lessing: *Tagebuch der italienischen Reise*, *Werke*. München: C. Hanser Verlag, vol. VI, pp. 819-851.

monumentos, las ruinas arquitectónicas, las ciudades, los lugares o a veces los paisajes.

Junto con el acopio de las experiencias de primera mano y las actividades dispares que desarrollan en sus travesías, en ellos informaban sobre lo que más interés despertaba en cada viajero. Pero, si en la escritura dejaban constancia de sus observaciones, en las imágenes visualizaban lo que contemplaban a su paso y durante las permanencias en las distintas ciudades, centrando la atención en los aspectos humanos e históricos, así como en las diferentes formas artísticas del pasado y las curiosidades de cualquier tipo.

Hasta el enciclopédico y mesurado Goethe se siente tan inspirado al contemplar los templos griegos en el sur de Italia, que nos deja unos delicados dibujos de su percepción de los mismos en el paisaje, mostrando un especial esmero por situarlos y ambientarlos en su lugar geográfico. En virtud de ello, los viajes contribuían a la divulgación de la historia en general y la artística o arquitectónica de las distintas épocas, así como a despertar una apreciación estética socializada de los lugares visitados y de lo que en ellos encontraban, ya fuesen paisajes, arquitecturas singulares, ciudades, pequeños conjuntos en la campiña, tipos humanos, etc.

Desde el momento en que todo buen aristócrata o burgués ilustrado de las Islas Británicas, del Centro o del Norte de Europa emprende, siguiendo la moda del momento, el Gran Tour hacia el Sur, sobre todo el Giro de Italia, o se entrega embelesado al embrujo de los paisajes de Sicilia con sus ruinas griegas o los templos bajo el claro sol de Jonia, la pasión viajera se nutre de unos materiales valiosos para la arqueología y la historia; acopiados tanto en las realidades y las reliquias encontradas del pasado, como, a medida que los corrigen, hermosean, idealizan o incluso refundan, vislumbrados en unas brumas del ensueño agudizan su capacidad para apreciar los gustos plurales o exacerbar futuras fantasías interpretativas y proyectuales, si es que no acaban bordeando lo poético.

Por ello mismo, no es para nada sorprendente que las observaciones literarias y las descripciones visuales de los viajeros incidieran en los descubrimientos de la historia y la

arqueología o escoraran a unas experiencias híbridas, historiográficas y estéticas, en las que los fragmentos del pasado se tiñen de las coloraciones de su tiempo, pues, al decir del poeta de la *Invitación al viaje*, cuando se respiran las fragancias de las presencias en cada lugar, se «alargan las horas en el infinito de las sensaciones». Asimismo, igualmente contribuyeron tanto a las interpretaciones transhistóricas y plurales en el conocimiento de los estilos como a la formación de los gustos; en este caso, del *gusto neoclásico*.

Sin embargo, frente a las pretensiones de quienes valoraban el pasado grecolatino como una imagen eterna e inamovible, buscando y creyendo encontrar en él modelos atemporales que no eran sino el germen de una figura tendencial, de una idea estética reguladora de lo que desde Winckelmann, que nunca fue a Grecia, se convino en denominar clasicismo, viajes como los que realizaron a Atenas en 1751 J. Stuart y Revett ponían al descubierto que nunca habían existido la perfección postulada por el alemán ni los modelos. Incluso en el Partenón y en el canon de Policleto se aprecia el juego sutil de tensiones entre los modelos ideales y las transgresiones o los hallazgos singulares, entre el hipotético código y su carácter empírico y experimental.

Asimismo, los autores ingleses citados ofrecen la primera visión global de los edificios clásicos en la capital griega y, gracias a su influencia, el estilo griego se instaura como una manera formal más en Inglaterra. Algo similar sucederá con el itinerario ilustrado de Robert Adam a Spalato en 1757 y otros, como los de Saint Non L. J. Deprez (1781) y, después, Schinkel a Sicilia. Gracias a las influencia de ellos, los gustos grecolatinos promoverán en el proyecto no tanto los estilos como las *maneras neoclasicistas*[13].

[13] Cfr. Stuart, J. y Revett, N.: *The Antiquities of Athens*. London, 1762-1787, 1794, 1816, 4 vols.; Adam, R.: *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia*. London, 1764; Saint Non-L. J. Desprez: *Voyage Pittoresque*. Paris, 1781; De Choiseul-Gouffier, Conde M. G.: *Voyage pittoresque de la Gèce*. Paris, 1782 y ss.; Eisner, R.: *Travelers to an Antique Land*. The University of Michigan Press, 1991; Rodríguez Llera, R.: *El arte itinerante*, *l. c.*, pp. 113-145; Praz, M.: *El gusto neoclásico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

En segundo lugar, habría que resaltar las impresiones de los viajeros a los mundos geográficamente alejados, primitivos en su grado de civilización, distantes en el espacio y en el tiempo, que venían siendo narrados desde finales del siglo XVI cuando Jean de Léry (1578) hace el suyo a Brasil, Pedro Fernández de Quirós (1606) pone los pies como primer europeo en Tahiti, al igual que, posteriormente, Bouganville (1768) y los capitanes tocayos James Cook y James King (1769, 1776-1780) al Océano Pacífico y las Indias Occidentales. En ellos, entre otros asuntos, se interesaban por la vida de lo *Natives*, los futuros salvajes o primitivos. Incluso, durante el último viaje de los dos últimos, un acompañante anónimo, Brian Broughton, se toma la licencia de componer *A Poem on a Voyage of Discovery*, que da a conocer años después.

1. *Sacrificio humano en el Viaje de los Capitanes Cook y King*. Océano Pacífico, 1784.

Como es sabido, las descripciones de algunos de ellos ejercieron una notable influencia sobre la filosofía de la historia y la antropología filosófica. En concreto, los del Capitán Cook fueron conocidos y leídos por Herder, mientras que el de Bouganville alimentará las fantasías de Diderot.

Asimismo, no menor interés despertaban los relatos, reeditados a lo largo del siglo, de los aventureros y los misioneros. Entre otros muchos, los *Dialogues avec un*

2. *Máscara*. Grabado en el libro del *Viaje de los Capitanes Cook y King*.

sauvage (1704) del Barón de La Hontan y *Les moeurs des sauvages d'Amérique comparées aux moeurs des premiers temps* (1732) del Padre Lafitau, en los que destacaban la sencillez y una vida en consonancia con la ley natural muy del agrado de los rousseaunianos, quienes coincidían con los viajeros en las críticas que lanzaban contra las formas corruptas europeas. Pero, tal vez, su mayor peculiaridad estribaba en que describían lo que veían, así como las costumbres y la religión, mostrando una enorme comprensión y apertura hacia ellas, entablando un tímido diálogo, aunque fuese un tanto simulado, con los «otros». Incluso, hasta el pintor Tiépolo, en el grandioso fresco que decora la escalera principal de la Residencia en Wurzburgo, se tomó la licencia de plasmar una *Alegoría de América* (1753) como una mezcla confusa de razas: europeos, indios, negros, orientales.

Los viajes alrededor del mundo no se llevan a cabo únicamente a través del espacio, sino también deambulando en el tiempo. Posiblemente por ello, los protagonistas no los interpretan sólo ni tanto desde el retorno a las respectivas situaciones originarias o a sus historias, ni tampoco a partir del mito de la identidad con los orígenes, cuanto como una búsqueda del hombre en sus cristalizaciones pretéritas y cual utopías de su propia realización en el presente. En consecuencia, no sólo sus protagonistas sino también los lectores solían extraer de ellos experiencias de dos clases o, mejor, de dos naturalezas humanas diferentes: la de quienes, creyendo hallar los estados originarios de los mundos primitivos, se tropezaban con lo mismo que criticaban en los países civilizados de origen —la *Ilustración escéptica*— y los que buscaban en los pueblos alejados o primitivos

la variedad de sus culturas o artes, siendo receptivos a las mismas —*Ilustración de las diferencias.*

Desde luego, entre los segundos se encontraba Herder, quien, estimulado por las informaciones que recaba de los viajeros, acoge en sus ensayos la multiplicidad de las manifestaciones, impulsando con ello el indicado *relativismo del gusto en las naciones.* Sin embargo, para la embrionaria Antropología filosófica, atrapada todavía en las oposiciones entre la naturaleza y la cultura, entre la inocencia del hombre natural y la corrupción del hombre artificial o civilizado, a quien también suele atribuirse a veces la corrupción de los gustos, destilaban unas visiones ingenuas sobre la felicidad originaria del hombre salvaje, primitivo, que no solían coincidir con lo que sucedía en la cruda realidad.

En efecto, si desde Bartolomé de las Casas existía un consenso, no logrado sin abundantes conflictos y numerosas calumnias, propias y ajenas, sobre la humanidad plena del indio americano, durante el periodo ilustrado asistimos a una suerte de romance con lo salvaje, sinónimo de lo primitivo, cuyo desenlace suele ser una idealización a medio camino entre la realidad y la imaginación. Un romance con un protagonista privilegiado: el *hombre primitivo*, que tiene como referentes las dos figuras ilustradas irrenunciables: la naturaleza humana y la identidad con los orígenes.

En todo caso, poco importa que el primitivo sea considerado en abstracto a la manera de *El buen salvaje* (1754-1762) de Rousseau o en un estado de naturaleza más acorde con su propia situación, como el «hombre americano» del mismo Herder o los salvajes de Tahití que Bouganville narra en el *Viaje alrededor del mundo.* Como sabemos, este viaje es el que comenta durante meses todo París y sirvió a Diderot como punto de partida para el *Suplemento al viaje de Bouganville*[14], a medio camino entre la reflexión filosófica y la ficción, y para artistas modernos como P. Gauguin

[14] Cfr. DE BOUGANVILLE, L. A.: *Viaje alrededor del mundo* (1771). Madrid y Buenos Aires: Espasa Calpe, 1935 y 1943; DIDEROT: *Supplément au voyage de Bouganville, Œuvres Philosophiques* (1772). Paris: Garnier Frères, 1977; BALMAS, E. H.: *Il buon selvaggio nella cultura francesa del Setteccento.* Fasano di Puglia: Scheba edit., 1984; DE AZÚA, F.: *La paradoja del primitivo.* Barcelona: Seix Barral, 1983.

en un referente y una expresión de una edad de oro frente a la Europa civilizada, mezquina y podrida moralmente. El *Suplemento* es un conjunto de tres narraciones en la órbita de los cuentos filosóficos, entre las cuales se encuentra la titulada *Ceci n'est pas un conte*, que inspiraría una conocida pintura de R. Magritte.

Ciertamente, las ensoñaciones sobre los «salvajes» son abundantes en la literatura francesa de los siglos XVII y XVIII, particularmente después de Diderot, pero apenas encontramos imágenes del gusto o la presencia de motivos iconográficos de lo primitivo en las artes visuales. Probablemente, una de las excepciones más fascinantes no se refiere tanto a América, Tahití u Oceanía en general como al arte negro. Me refiero a un globo, terrestre y celeste, del italiano Vicenzo Maria Coronelli, subastado recientemente en la Sala Sotheby's de Londres.

Realizado con una ampulosidad barroca en Venecia entre 1668 y 1698, es como una enciclopedia tridimensional en la que combina las informaciones sobre las que se disponía en su momento con una fantasía excéntrica y estrafalaria; con tal fin, en el lado del globo terráqueo mezcla las descripciones detalladas de los últimos descubrimientos geográficos en los océanos Índico y Pacífico con textos, barcos y escenas varias, mientras que en el celeste aparecen entrelazadas las constelaciones del zodiaco con

3. V. M. Coronelli, *Globos terráqueo y celeste*, 1688.

los animales y las figuras mitológicas. Siendo todo ello fascinante, no lo es menos que el anillo horizontal, que abraza el globo, sea sostenido por cuatro figuras africanas procedentes de Zulú, la Costa de Marfil, Dinka y Argelia, realizadas en yeso.

Probablemente, ante estas iconografías decorativas con motivos africanos para nada podemos hablar todavía de arte negro. Al igual que las alusiones a la poesía de los pueblos primitivos, el arco espacial y temporal de la incipiente historia cosmopolita empieza a ser matizado por los ojos eurocéntricos, aunque, desde luego, hasta la época de las primeras vanguardias el plausible arte primitivo no entraría en las coordenadas de la alta cultura ni del arte. Aún así, en la cultura europea se infiltraban anomalías respecto a la tradición etnocéntrica greco-latina que daban cabida tímidamente a lo «otro». Los viajes a los pueblos más remotos se inscribían, primero, como una modalidad más de las fantasías exóticas y, posteriormente, primitivistas, las cuales, aunque fuesen bastantes años después, acabarán por asestar el golpe de gracia al clasicismo en el género más resistente a su disolución: la escultura moderna. Mientras tanto, lo más frecuente era que cualquier contacto con lo primitivo se transmutase en fantasías primitivistas.

Los relatos de los viajes al Oriente se habían iniciado durante el último cuarto del siglo XVII en autores como J. de Thévenot (1663) y G. Wheler (1682), pero desde la primera década del siguiente se multiplican los que, a partir de ahora, se denominan con frecuencia viajes al Levante, al Oriente o al Este. La región geográfica que abarcaba el término francés «Levant» era variable y no coincidía con los actuales territorios. Aunque inicialmente se trataba de Constantinopla y Turquía, pronto se amplia a un batiburrillo de las islas griegas, Chipre, las naciones en torno al mar Negro, Armenia, Georgia, Tracia, Asia Menor, Palestina, Arabia, Siria, Mesopotamia, para terminar en Persia. Ésta nación aparece, a su vez, como la estación intermedia para acceder en Asia a las Indias Orientales, mientras que en el continente africano eran incorporados Egipto y las fuentes del Nilo en los viajes de Norden (1752-1755) y J. Bruce (1773). Posiblemente, la

obra más ambiciosa del periodo sea la *Biblioteca Oriental* de B. Herbelot[15].

En el campo más específico de las reliquias del pasado Fischer von Erlach había incorporado a las arquitecturas históricas las del Oriente, incluso de su Extremo, mientras que Piranesi poseía igualmente ciertas informaciones acerca de las mismas. No obstante, las influencias más acusadas sobre el gusto se deben al interés que despiertan las antigüedades de los países del *Levant* a partir del *Rècueil d'antiquités Egiptiennes, Etrusques, Grècques, Romaines et Gaulaises* (1752) de A. Cl. Philippe de Tubières, conde de Caylus, embajador francés que había particpado en las excavaciones de Troya y Éfeso, *The Ruins of Palmyra* (1753) en Siria, de R. Wood Bona y Dawkings, o *Les Ruines de Baálbeck* (1760) en el actual Líbano, del abate Barthélemy.

Si no se proclama todavía, como haría V. Hugo en *Les Orientales*, «Ex Oriente lux», durante el primer cuarto del nuevo siglo los franceses y los alemanes empiezan a volver los ojos hacia el Oriente, como harán Goethe y F. Schlegel. Pero, el término Oriente, como apuntaría años más tarde V. Hugo en el *Prólogo a Cromwell* (1827), no se refería solamente a los nombres de las naciones o países citados, ni siquiera a su extensión a la India o China, pues desde el último cuarto del siglo XVIII era incluida también España, preferentemente la «mora», y Portugal. Baste mencionar los viajes de Rhys (1749) Beaumarchais (1774), R. Twis (1775) Henry Swinburne (1777) y John Talbort-Dillon (1780). Estos son algunos precedentes de la atracción que ejercerá España en un cruce entre el Oriente y lo medieval en los románticos, como Cl. Brentano, L. Tieck, A. W. Schlegel

[15] Cfr. Lucas, P.: *Voyage à Levant*. Paris: Guillaume Vandive, 1704; Le Hay y Ferriol, Ch.: *Recueil de cent estampes représentent différents nations du Levant*. Paris, 1714-1715; De Tournefort, J. P. (botánico): *Relation d'un voyage du Levant*. Amsterdam, 1718; Gilles, P.: *The Antiquities of Constantinople*. Paris, 1729; Perry, Charles: *A View of Levant*. London, 1743; Pococke, R.: *A Description of the East and some other Countries*. London, 1743-45; Herbelot, B.: *Biblioteque orientale, ou dictionnaire universal contenant tout ce qui fait connoître les peuples de l'Orient*. The Hague: J. Neaulme & N. Van Daalen, 1777-79, 4 vols.

en Alemania, Chateaubriand y V. Hugo en Francia o Lord Byron y Washington Irving en Inglaterra.

Si bien la mayoría de los relatos de los viajes al Oriente solían recoger informaciones de toda guisa: geográficas, botánicas, de las costumbres de la vida cotidiana y otras, algunos, reparando en las antigüedades y las formas de sus arte, contribuían igualmente a la formación de los *gustos orientales* de cualquier procedencia, mientras que todos ampliaban los horizontes del conocimiento y estimulaban la tolerancia hacia otras formas de vida y del arte.

No menos influencia ejercería el *gusto orientalista* desde las *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu, a las que se suceden otras, como una *Lettre d'un Turque à Paris* (1730) de Saint-Foix, una narración oriental parecida a la del primero, y *Lettres d'une Peruvienne* (1747) de F. de Graffigny, a las que recuerda Herder en el citado *Diario de mi viaje en el año 1769*. Pero, tal vez, lo más intrigante del asunto era que estos títulos respondían a unos viajes imaginarios en un sentido invertido, es decir, simulaban los viajes de un extranjero que viaja a través de Europa y observa con una mirada límpida los absurdos de sus costumbres e instituciones. Se iniciaba así la moda de la ficción oriental, mientras que el gusto por los motivos orientales se reflejaba asimismo en *Zaire*, *El fanatismo y Mahoma* de Voltaire, unas ficciones que probablemente afectaron a su *Tratado de la tolerancia* (1763).

Precisamente, las ficciones de los viajes imaginarios tenían antecedentes en otras ambientadas en las tierras vírgenes, como *Los viajes de Gulliver* (1726) de Swift, elogiados por Voltaire en las *Cartas filosóficas* y emulados en *Cándido*, por S. Mercier en *L'an 2240* (1770), R. de la Bretonne en *La Découverte australe* (1781) o B. De Saint-Pierre en *La Arcadia* (1781). Desde mediados del siglo el exotismo, curioso o nostálgico, se vincula cada vez más, tomando cualquier dirección geográfica, a la ficción en la novela, mientras que el más ligado al pensamiento utópico en la tradición de Tomás Moro escora hacia el cuento filosófico.

Posiblemente, no sería arriesgado trazar el siguiente paralelismo: en el ocaso de la época ilustrada y los umbrales del Siglo de la Historia lo exótico, encarnado en el salvaje

o en lo oriental, desempeña un papel semejante al que jugará lo primitivo en las primeras décadas del pasado siglo o las artes étnicas en nuestros días. Pero lo que realmente se dilucida en los tres momentos es un desbordamiento de las categorías estéticas y del concepto de mismo arte que no solamente incoa nuevas legitimaciones, sino también ampliaciones que repercuten sobre las coordenadas entre los centros y las periferias, introduciendo tensiones y permeabilidades entre ambos polos.

Los viajes, en suma, devienen figuras de la recepción ilustrada que, aunque sea a través de las conquistas, las aventuras y las expediciones o la arqueología, desestabilizan la centralidad eurocéntrica, provocando desplazamientos, reales y sobre todo imaginarios, en el espacio y el tiempo. Los imaginarios entran en competencia a través de la ficción con la imitación de cualquier referencia y sintonizan con la invención que hemos visto en los caprichos y las fantasías en las artes visuales o la interpretación de las ruinas.

Sin embargo, en el relativismo del gusto también incidían los viajes orientados a explorar la *histoire naturelle*, pues, aunque dedicados con preferencia a la botánica, la zoología y la naturaleza en general de cualquier continente, articularon sistemas de clasificación que, a no tardar, se extrapolan como formalizaciones a las manifestaciones de las novedosas Antigüedades y a las maneras artísticas que habían sido descubiertas en la variedad de los gustos.

Por lo demás, las sorprendentes técnicas de representación de las flores y de las plantas, de los pájaros y los peces, las serpientes y los insectos, etc., a medio camino entre el hiperrealismo y la fantasía, en modo alguno se compadecían con la artificiosidad de la pintura. La calidad de los dibujos, la intensidad y la pureza de los colores primarios las acerca a las sensaciones cromáticas puras a las que se refiriera Kant, así como a un espacio donde, modificando las dimensiones y las perspectivas, se agrandan las figuras, produciendo una suerte de descontextualización que, bastantes años después, fascinará a ciertos artistas de las vanguardias surrealistas. Particularmente delicadas son las imágenes de los álbumes dedicados a la *Ornitología*,

como el del francés M. J. Brisson (1760) o la descripción de la *Historia Natural de Carolina, Florida y las islas Bahamas* (1771) del inglés Mark Catesby.

4. Willem y Johann Blaeu, *Mapamundi*, 1647.

3. LAS RUINAS EN EL PAISAJE COMO EXALTACIÓN DE LOS «FRAGMENTOS ENCONTRADOS»

Los paseos por los campos que alegran la vista gracias a la sucesión y la variedad de los cuadros y las escenas variopintas fascinaban a los cultivadores del gusto desde los albores del siglo XVIII, mientras que las excursiones a los parajes naturales que activan la imaginación al adentrarse en los bosques profundos y tenebrosos o deslizarse por los ríos, deleitarse en el fluir de las fuentes o la serenidad de los lagos, culminarán en los poetas románticos, los cuales nos proporcionan abundantes materiales para recrearnos en las metáforas de la naturaleza y de la interioridad.

Entremedias, Rousseau en *Las meditaciones de un paseante solitario* (1782), teñidas por las reflexiones filosóficas, engarza el eslabón que une los extremos de este arco

temporal en el que también se situaban los viajeros y los paseantes que redescubrían hitos del paisaje que solían pasar un tanto desapercibidos y ahora eran reivindicados, una vez más, en virtud del papel que juega el *nuevo espectador*. Me refiero a la capacidad de éste para percibir de un modo inédito las ruinas como permanencias pasadas en las ciudades y los hitos que jalonan los horizontes del paisaje.

Si es evidente que las ruinas han existido siempre como hechos físicos, no lo es menos que la vivencia y el reconocimiento estéticos de las mismas son relativamente recientes, pues no han gozado de una consideración autónoma y positiva hasta que el pensamiento ilustrado fue capaz de deslindar la experiencia estética respecto a otros comportamientos humanos.

A las ruinas les ocurría en el Clasicismo algo similar a lo que en la tradición cristiano-platónica aconteciera con lo feo. Interiorizadas como una negación de la forma artística, si es que no como una degradación o depravación moral sin más, son acogidas en la *episteme* clásica con más resignación que consuelo, conviviendo con sus motivos más pesimistas, como sean las *vanitas*, el *memento mori* y las metáforas de la decadencia o la fragilidad de nuestra existencia. Por ello, aparte de ser vistas como curiosidades arqueológicas, las primeras interpretaciones elegiaco-sentimentales acostumbran a vincularlas con la decadencia y la *corruptio*, tal como sintetizaban el conocido dicho latino: «Roma quanta fuit, ipsa ruina docet».

No debe sorprender por tanto la ausencia de una estética de la ruina en el discurso clásico como, tampoco, que florezca en lozanía apenas éste comienza a marchitarse. Para desvelar sus virtualidades, no basta simplemente con descubrirlas en las exploraciones arqueológicas de los anticuarios, como hacía J. D. Leroy en la primera obra ilustrada (60 grabados) sobre *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758), en oposición a la elocuencia de las «ruinas parlantes» de Piranesi, o incluso Winckelmann cuando redacta un *Informe* crítico (1771) sobre la situación y la destrucción de Herculano y Pompeya a causa de la primera erupción del Vesuvio. El reconocimiento pleno sobreviene a medida que las «gentes de gusto» las contemplan no sólo ni tanto cual restos de las *antiquities* cuanto como unos

5. J. D. Leroy, *Ruinas de Grecia*, 1758.

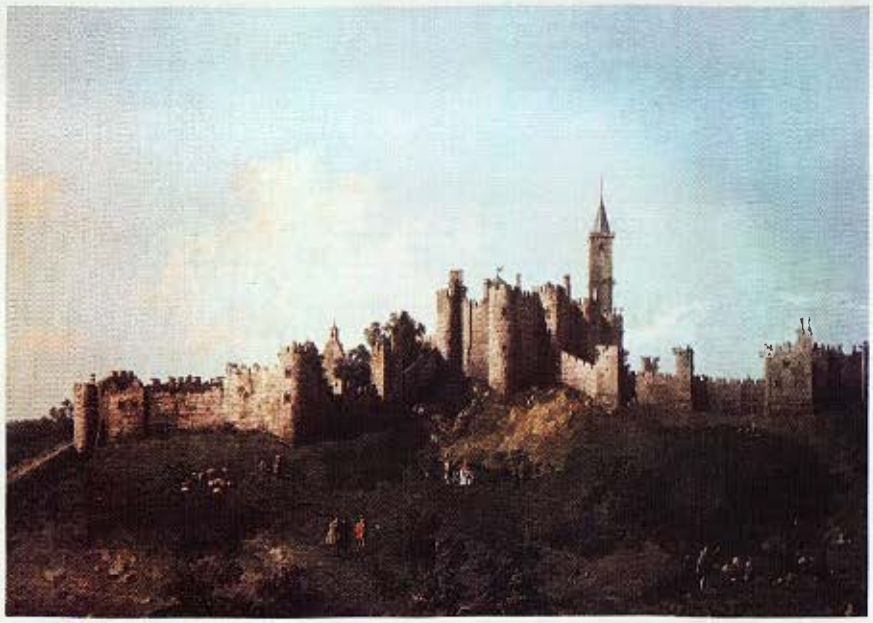
6. Piranesi, *Pórtico cubierto*, Vedute di Roma, 1748 ss.

rasgos distintivos que se fusionan y casi se confunden con el paisaje circundante.

No en vano, mientras que Th. Wharton en *Pleasures of Melancoly* (1747) y autores como A. Pope, S. Gessner y H. von Kleist, poetas de la sentimentalidad, al contemplar las ruinas, las interpretan como vehículos metafóricos de la imaginación y estimulantes para desencadenar sentimientos elegíacos, a mediados de siglo el

7. Piranesi, *Reconstrucción de un Circo*, Antichità Romane, 1756.

pintor italiano Canaletto se traslada a los parajes abruptos de Escocia para pintar el *Castillo de Alnwick* (1752), que en realidad era una reciente simulación medievalista de ruinas artificiales.



8. Canaletto, *Castillo de Alnwick*. Northumberland, 1750.

Siguiendo su ejemplo, los pintores ingleses, franceses y alemanes las adoptan como materiales para su arte. Mientras tanto en Francia, Diderot las comenta en los *Salones* (1767 y 1787) y Bernardin de Saint Pièrre en *Études de la Nature* se refiere al «placer de la ruina», así como a la melancolía suave que destilan, pues en ellas la naturaleza lucha contra el arte de los hombres y, a través de la destrucción de la obra humana, crea algo nuevo. En realidad, un género híbrido situado a medio camino entre la naturaleza y la cultura.

En el caso de Canaleto, la ruina, fusionada con los accidentes topográficos del paisaje, enfatiza las supuestas partes cubiertas de la vegetación e incorpora incluso las diminutas figuras de los «excursionistas» festivos que parecen apuntar que su estado ruinoso es lo ajustado a lo que está de moda y es digno de ser contemplado. Aun cuando sus vivencias sean ambivalentes, atrapadas como todavía están entre lo histórico y lo estético, las ruinas como «vedute» quedan asociadas desde ese momento, al igual que los mencionados

viajes, los paseos y las excursiones, a las variedades subjetivas de la experiencia estética. De hecho, el ir al encuentro de las ruinas es por sí sólo ejercitarse en los paseos y las excursiones. Lo más interesante cara a la construcción de lo moderno estriba en que estas actividades son declaradas *actos estéticos*.

Asimismo, me llama la atención la declaración estética que, contemplando las ruinas de los derredores de Roma como espectador, enuncia más tardíamente Goethe. Posiblemente, tanto o más que la presencia de las ruinas en el paisaje, si reparamos en el modo de cómo ocupa e invade el espacio de la composición la agrandada figura del poeta, al pintor de la escena le importaba ante todo resaltar la presencia del nuevo sujeto estético y, en concreto, del presuntuoso Goethe como espectador. Un espectador que, a nada que reparemos en la actitud y la pose, contempla desinteresadamente lo que le rodea.

En efecto, cuando, según el testimonio que nos legara en 1787 J. H. W. Tischbein, reinterpretado pictóricamente por K. Bennert, *Goethe en la campiña romana* actúa como un excursionista acomodado, que observa sentado, con ciertas comodidades y las vestimentas apropiadas de su modo de vida burgués, las antigüedades de las arquitectura y las esculturas dispersas por ella, se topa en el paisaje con

9. W. Bennet, *Goethe en la campiña romana* (1787), óleo de 1848.

10. *Villa Adriana*, Tívoli. Fotografía de 2008.

unos restos de arquitecturas y unos fragmentos de esculturas cuyo estado de abandono denota que la naturaleza ha triunfado sobre el arte, sobre la obra humana. Las pervivencias del pasado, por tanto, solamente se hacen visibles y son consentidas en un cruce entre la naturaleza y la cultura; asimismo, tan solo se legitiman como ruinas entreveradas en las reliquias arqueológicas de unos objetos inservibles que reclaman una sensibilidad desarrollada que, aun sin descartar otras adherencias, las distinga gracias a un comportamiento desinteresado, estético, que les permite brillar con otros fulgores en sus fragmentos.

Probablemente, las impresiones ambivalentes de Goethe no serían muy distintas a las que puede despertarnos en nuestros días una visita reposada a las ruinas que también conoció el poeta-viajero en la *Villa Adriana* de Tívoli. Unas ruinas que, desposeídas del carácter funcional de sus arquitecturas o del icónico de sus esculturas, desatan una gama de impresiones y asociaciones que basculan entre las curiosidades arqueológicas y unas sensaciones, teñidas por versátiles sentimientos, que nos producen un gran impacto, un efecto, como decía la reflexión estética de su momento, sobre cualquiera de nosotros en nuestro papel de espectadores. Efectivamente, la poética de las ruinas se asocia con una *estética del efecto*. Al poner en un segundo término o, simplemente, al prescindir de su carácter funcional, la ruina desencadena una gama de asociaciones de ideas y sentimientos que provocan efectos, a veces sublimes, sobre los espectadores que las perciben.

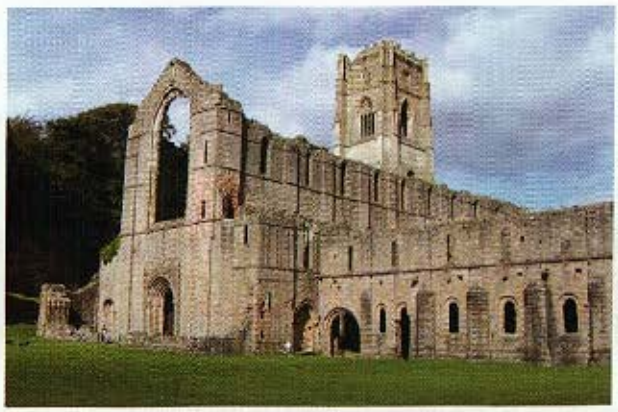
Las ruinas abren un capítulo, a menudo descuidado, de los vínculos ambivalentes entre la naturaleza y la historia. En particular, cuando, postradas como historia, da

la impresión de que son más una obra de la naturaleza que un fruto cultivado por la industria humana y el arte. Sin embargo, tal vez unas de las lecciones más instructivas que nos legan la visión «pintoresca» y la «romántica» se resume en que las ruinas no han de ser contempladas sólo ni tanto como unos restos arqueológicos aislados cuanto como unos rasgos constitutivos y distintivos del paisaje. El paso del tiempo las ha incorporado de tal manera a éste, que parecen haber quedado fusionadas como uno de sus accidentes con el lugar en donde se encuentran. Cuando esto acontece, las ruinas no basculan solamente entre la historia y la naturaleza, aunque sean productos de ambas, sino entre la historia y la Estética, pues tanto pueden ser tomados como unos vestigios del pasado, como materiales de la arqueología, cuanto cautivar por sus apariencias físicas, como los materiales de una transfiguración estética.

En efecto, durante mucho tiempo, las ruinas eran simples *vestigia* a las que apenas se las concedía valor alguno en sí mismas, pues indefectiblemente remitían a una perfección pasada pero, para su infortunio, perdida. En consecuencia, no poseían un valor estético, sino, a lo sumo, alegórico y simbólico. Aunque con un cierto reconocimiento desde el Renacimiento, no serán valoradas plenamente hasta el Siglo de las Luces en sus aspectos estéticos.

Desde la nueva óptica ilustrada, en cambio, la ruina se exhibe como la categoría anticlasicista por antonomasia, pues únicamente llega a ser aceptada de un modo estético como el reverso de una plausible perfección perdida, como el negativo de aquella organicidad que distinguía a la obra clásica; en una palabra, como *fragmento*. En este sentido me parece sintomático que el francés G. M. Oppenort, tomándolas como materiales en sus reflexiones, sacara a la luz antes de mediados del siglo el *Libro de fragmentos de Arquitectura*, mientras que el inglés J. Halfpenny las denominará en los umbrales decimonónicos *Fragmenta vetusta*[16].

[16] Cfr. OPPENORT, G. M.: *Livre de Fragments d'Architecture*. Paris: Chez Huquier, 1742 y HALFPENNY, J.: *Fragmenta vetusta, or remains if ancient building in York*. York, 1807; MORTIER, Roland: *La poètique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo,*



11. *Fountains Abbey*. Fotografía de 1999.

No obstante, en consonancia con las permanencias clasicistas, mientras que los romanos o sus visitantes se detenían con fruición en los materiales de la magnificencia pasada que traslucían las ruinas clásicas en la ciudad eterna, los viajeros ingleses descubrían igualmente los valores estéticos de las numerosas ruinas medievales y góticas dispersas en su territorio por los valles y las colinas de mediana altura, comenzando por unas de las más representativas debido a su significado y dimensiones.

Me refiero a los restos de la *Fountains Abbey* cerca de Ripon (North Yorkshire), ensalzada hasta el presente como uno de los hitos más hermosos que podemos contemplar en el norte del país. Declarada un Sitio del Patrimonio de la Humanidad, se trata de las ruinas de un antiguo y floreciente monasterio cisterciense, abandonado en 1539 tras la disolución de la vida monástica por Enrique VIII, y ambientada a partir de 1767 en un enclave pintoresco en consonancia con los ideales de los típicos «propietarios del gusto» de la época. En este caso concreto, de John Aislabie.

Desde el punto de vista de una teoría de la restauración, el estado en que se encuentran hoy en día las ruinas en la *Fountains Abbey* denota el procedimiento de cómo han sido tratadas, reconocido como un paradigma en una de las líneas características de actuación sobre las mismas que consagraría posteriormente John Ruskin: la renuncia a recuperar el organismo originario, el mantenimiento de las ruinas como están con la debida limpieza y urbanidad, así

Génève: Drosz, 1974. Asimismo las he abordado de un modo más amplio en «La poética de las ruinas. Un capítulo casi olvidado en la historia del gusto», *Fragmentos*, n.º 6 (1985), pp. 4-15.

como su potenciación en su nueva condición de un elemento configurador del paisaje.

Una práctica proyectual de máxima economía en la intervención y en el erario público que, sin embargo, provoca altas valencias estéticas. Cualquiera que recorra el territorio inglés comprobará que esta práctica se ha extendido a cualquier lugar de su paisaje y, tras la Segunda Guerra mundial, se ha ampliado considerablemente a regiones francesas, como la Bretaña y Normandía, en contraposición a la reconstrucción originaria, integral, propugnada por Viollet-Le Duc, que ha gozado de gran aceptación en el resto de Francia.

Desde la óptica de nuestros días, podríamos comparar la ruina percibida en el paisaje natural con el moderno «objeto encontrado» de las corrientes dadaístas, si bien, más en consonancia con su condición, prefiero llamarla *«fragmento encontrado»* que nos cautiva por unas apariencias físicas pronto transfiguradas en estéticas. La ruina es una figura artística que se halla entre el artefacto y la entropía, pues en ella la naturaleza no consuma su tarea destructiva, pero sí fractura y desintegra la totalidad de la obra como organismo.

En la ruina, por tanto, la naturaleza no llega al límite en su pulsión destructora, pero desintegra la totalidad de la obra humana. La ruina es el retorno de la diferencia entre la forma y la materia subsumidas en la misma forma, mientras que su belleza queda supeditada a la quiebra y la destrucción, aunque a veces sin renunciar, como se pone al descubierto en las tentativas de su restauración, a la añoranza o nostalgia de la totalidad perdida. Por eso, trasluce la tensión irresuelta entre la construcción y la deconstrucción y, a la inversa, entre la deconstrucción y la construcción.

Debido a esa suerte de callejón sin salida, la ruina es el género privilegiado en la disolución del organicismo clasicista. Una disolución que no solamente es deudora de la pluralidad de maneras formales que puede acoger, sino, todavía más, debido a que consagra el fragmento hasta su exaltación frente a la organicidad de cualquier proporción o canon del organismo clasicista.

Sin embargo, la emergencia de las ruinas no es fruto de la acción del creador, sino de la experiencia estética en su recepción, siendo indiferente que el sujeto de la misma sea

el artista o el espectador. En los fragmentos encontrados y sentidos a través de la vivencia directa, en las sensaciones y las impresiones destiladas en el aquí y ahora, entra en escena un espectador que es sensible y receptivo tanto a la conciencia difusa de la historia como al placer estético que las ruinas le procuran al contemplar la distancia entre el presente del estado en que se hallan y el originario perdido para siempre. Un espectador que no se acerca a las ruinas con otro propósito a no ser el de verse recompensado en el acto mismo de su percepción, prolongando así una permanencia en ellas. ¡Las restantes posibles recompensas vendrán por añadidura!

Tras su génesis en la órbita de una *estética del espectador*, de la recepción, las ruinas han sido igualmente motivos elegidos por los artistas para sus representaciones pictóricas, si es que no han servido como emulación a los arquitectos y a los jardineros para ejercitarse o proyectar sus ensoñaciones y fantasías. La contemplación y la valoración de las ruinas que ya existen son pasos previos a su incorporación como motivos de las artes. El hechizo ejercido por las ruinas encontradas deriva, a no tardar, a una suerte de culto a las mismas, tomadas como objetos dignos de ser imitados y como materiales a incorporar en la pintura, la arquitectura y el proyecto paisajístico.

Sobre estas premisas se erigen las *ruinas pintadas o grabadas, las ruinas de ficción y la ruina artificial*. Aun cuando éstas no destilen la misma fragancia poética que la «encontrada», se asemejan a ella tanto por las apariencias como en virtud de la capacidad para incitar la imaginación, conciliando la autenticidad y la vetustez simuladas de lo encontrado con la realidad de su artificio. Me limitaré a señalar algunos ejemplos relativamente conocidos e indicativos de las cuestiones que planean sobre el relativismo del gusto.

Una de las modalidades, la representación grabada de las ruinas, aflora ligada a la invención de los géneros transgresores de la racionalidad en la perspectiva espacial, la organicidad de la obra como metáfora del organismo y el lenguaje de los órdenes o del canon clasicista. Ya aludimos, por ejemplo, a cómo en sus grabados Piranesi, frente a una

12. R. Adams, *Ruinas del Palacio del emperador Diocleciano*. Spalato, 1764.

lectura puramente arqueológica de sus coetáneos, transfiguraba los restos clasicistas romanos en ruinas parlantes. Algo similar ocurre en las fantasías arquitectónicas de su admirador Robert Adam. De hecho, ambos sintonizaban con las transgresiones bizarras de la organicidad, la racionalidad de la perspectiva o la agrupación de sus elementos mediante una contigüidad espacial fragmentaria.

En realidad, usufructuando los materiales puestos a su disposición por la contemplación de las ruinas, una de las interpretaciones de las mismas escora a las *fantasías arquitectónicas*, una nueva versión de los *caprichos pictóricos*. En el itinerario ilustrado de R. Adam, cuando visita Spalato, no sólo descubre las ruinas, sino que brinda una ocasión propicia para ejercitarse en el cruce proyectual entre la arqueología y la imaginación. Las ruinas le servirán tanto para ofrecer una visión subjetiva del pasado, plagada de efectos espaciales, sujeta a sus gustos personales, como para extraer modelos de futuro en obras que proyectaría tras su retorno a Inglaterra.

Probablemente, éste sea uno de esos momentos en los que las vivencias directas del explorador de las ruinas en el lugar se transforman en experiencias estéticas del arquitecto como espectador. Por este proceder, nos traslada al escenario de un pasado recuperado a lo Proust que no ha existido nunca o que se reconstruye gracias a la labor receptora del sujeto, del viajero como espectador, o creadora del arquitecto en el proyecto. Inaugura así una tradición fantasiosa que pronto se desplegará en el pintoresquismo[17].

En paralelo al interés que despertaban las ruinas en los arquitectos gracias a las interpretaciones que hacían de ellas a través de los grabados, los pintores se dedicaban a representarlas recurriendo a las técnicas puestas a disposición por su arte. En esta dirección, al mismo tiempo que Canaletto se trasladaba a Escocia, otro italiano, el pintor y escenógrafo G. P. Panini, pintaba la *Roma antica* (1756-1757), una galería de vistas en la se reproducen por separado, a modo de pequeñas viñetas, los monumentos y las ruinas de la antigua Roma en el estado en que se encontraban entonces. Entre ellos, el Panteón, el Coliseo, el Foro Romano, los Arcos de Triunfo, La columna de Trajano, el Templo de Vesta, el grupo escultórico del Laocoonte, etc.

De hecho, se trataba de una galería de cuadros reunidos en una sola pintura, colgados de una manera amontonada y aislada en los paramentos simulados de una estancia, como

[17] Cfr. sobre Adam, R., Rodríguez Llera, R.: *El arte itinerante*, *l. c.*, pp. 113-145.

si se desentendieran de la espacialidad pictórica y del sitio urbano que ocupan en la realidad. La presentación de cada uno de ellos como si fueran fragmentos encontrados semeja un *collage* pictórico que los insiere en un espacio irreal, completamente virtual, en donde conviven simultáneamente los hitos icónicos de las arquitecturas y las esculturas o sus fragmentos. Es decir, unos restos que cualquier visitante del momento podía reconocer con facilidad en las calles y las plazas de ciudad Eterna, pero que, al mismo tiempo, en el nuevo contexto disgregado era plausible que le causaran un cierto desconcierto perceptivo y una desorientación práctica al carecer de toda referencia respecto a su localización, las coordenadas de sus escalas y las proporciones en el espacio urbano.

Panini hacía justamente lo contrario de lo que pretendía la publicación coetánea, ya citada, de G. A. Vassi sobre los edificios antiguos y modernos, siendo todavía más radical en la presentación fragmentada e inconexa de los hitos y los restos urbanos que las vistas de Piranesi, aunque menos fascinante desde los predios de la imaginación. Para Panini no eran, por tanto, los recuerdos nostálgicos de la Antigüedad en ruinas lo que trataba de evocar, como, tampoco, tentativas para resucitar la imagen ideal de la antigua Roma, la *Roma instaurata* (c. 1447) de Blondus de Foli. Más bien, la simultaneidad espacial de las imágenes de los monumentos, las equivalencias y las permutaciones plausibles de su ubicación en los lugares respecto a donde se hallan en la realidad, los desplazaba a un espacio extraño, generando un auténtico mosaico virtual. Ahora bien, esta virtualidad es, precisamente, lo que más seduce en esta representación que se desvía hacia la contemplación estética a partir de una actualidad que no sólo descontextualiza espacialmente los monumentos o sus fragmentos, sino que, por este proceder, desmaterializa en ellos su pasado.

Hubert Robert es uno de los pintores franceses que mejor traslucen la autonomía de las ruinas y, particularmente, las *ruinas de ficción*. De hecho, cuando en 1766 ingresa en la Academia de Pintura, lo hace bajo el epígrafe: «Pintor de la arquitectura y de las ruinas». Éstas habían empezado a ser consideradas como motivos pictóricos al menos desde cuando Diderot se refería a la «poesía de las ruinas» y, en el

Salón de 1767, en alusión a las ruinas del famoso pórtico de Baalbeck, invocaba la magia del pincel y las vivencias de lo sublime que estimulan[18].

Diderot volverá sobre ellas en la voz «Ruina» de la *Enciclopedia* en una doble acepción: como el estado de los edificios que se encuentran casi enteramente en ruina y como la representación que, tomándolas como su motivo temático, adoptan los cuadros del género. Los lugares en donde suelen localizarse son Roma, Troya o Cartago. Asimismo, durante la última década del siglo aparecería la conocida obra *Les ruines ou Meditation sur les revolutions des Empires* (1792) de Voney, retomando los tonos elegíacos de la decadencia y la melancolía que tenían un precedente en el *Poème sur le desastre de Lisbonne* (1755) de Voltaire y en el *Declive y caída del Imperio Romano* (1776), de Gibbon, bien conocido por ser el inspirador de algunas películas de romanos.

13. G. P. Panini, *Galería de vistas de la Roma Antigua*, 1756-1757.

[18] Cfr. Diderot: *Salón de* 1767. Madrid: La Balsa de Medusa, 2003, pp. 267-280.

Retornando al pintor H. Robert, en 1787 había realizado cuatro cuadros de ruinas para el Palacio del Marqués de Laborde en Méréville, cuya transformación en un jardín inglés dirigió en 1786. Interpretándolas como alegorías de las estaciones, trazaba un paralelismo entre los ciclos de la naturaleza y los de la historia humana, que son simbolizados por los edificios en ruinas. Sin embargo, entre los que pinta entre la década de los setenta y los noventa, uno de los que alcanzó mayor resonancia fue la *Vista imaginaria de la Gran Galería en ruinas* (1796).

14. Hubert Robert, *Vista imaginaria de la Gran Galería del Louvre en ruinas*, 1796.

15. Girkin, *Abadía gótica de Kirstal*, 1802.

En esta pintura la arquitectura y la perspectiva se convierten en el auténtico motivo de una representación ligada a la tradición italiana de las ruinas de ficción. Es posible identificar el

espacio, pero, en virtud de la acumulación, sus elementos son desplazados de un lugar a otro, eligiendo para tal fin puntos de vista que convierten a la bóveda en un arco de puente, jugando con los efectos de la perspectiva y con los contrastes agudos de la luz. Da la impresión de que la arquitectura clasicista del museo es sometida a una deconstrucción, permitiendo que la bóveda de la cubierta se abra al límpido Azul, mientras que los nervios, las columnas y otros elementos constructivos son invadidos por la vegetación, por la naturaleza. De este modo, Hubert dramatiza el espacio fragmentado como si estuviera sacudido por una conmoción, exagera su amplitud, lo torna inverosímil, amontona los fragmentos de las esculturas desparramadas por el suelo, coloca en el primer plano un Apolo de Belvedere intacto que contrasta con los escombros, las ruinas y otras esculturas destrozadas, como si tomara postura respecto a un reconocimiento estético de las *«disjecta membra»*.

En los umbrales del nuevo siglo el género pictórico de las ruinas pintadas se propaga por las Islas Británicas y el continente al ritmo de unos cambios de sensibilidad que se precipitan y convulsionan agitados por el gusto neoclásico, las fidelidades arqueológicas, los caprichos de la imaginación, las visiones pintorescas o el sentir romántico. Así, por ejemplo, el inglés Girkin recupera la *Abadía gótica de Kirstal* (1802) a través de su aislamiento en un paraje de tonos verdosos amarillentos que se caracteriza por la aspereza de los accidentes geográficos de sus colinas de mediana altura, la vegetación de monte bajo, el deslizarse serpenteante de un pequeño río por la campiña inglesa, la implantación en el terreno de humildes viviendas domésticas aisladas, el transitar a caballo de algunos de sus habitantes. Más que idílica, la representación pictórica trasluce, tanto en el motivo elegido como en su tratamiento, los rasgos de la sensibilidad pintoresca.

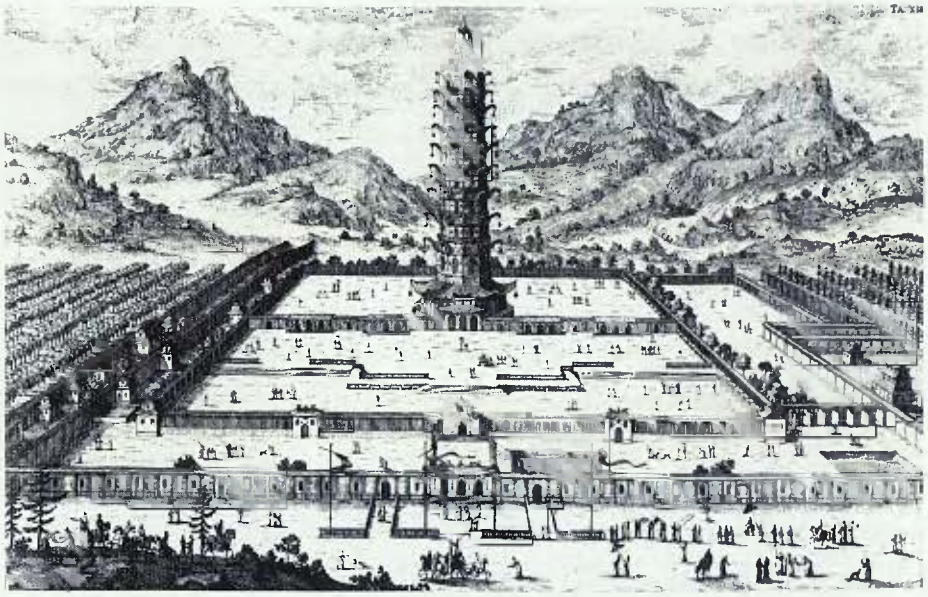
Mientras, el pintor alemán C. D. Friedrich en las conocida ruinas de la *Abadía del robledal* (1808) y otras, sobre las que volveré más abajo, enlaza con la tradición goticista de los ingleses, pero en el desolador paraje donde las sitúa, parecen transfigurarse en la parada final de una correría romántica, en el sereno sentimiento de lo sublime bajo la

forma de un pasado inerte, de la soledad, de la ausencia, del aislamiento, como si estuvieran azotadas no sólo por la desidia de los humanos sino por las inclemencias del tiempo. A pesar de que, como buen romántico, Friedrich busca el hechizo de un mundo natural hundido en la lejanía del tiempo y del espacio, de un mundo detectable en la distancia de una historia remota y casi amalgamada con los anales de la *Histoire Naturelle*, mantiene todavía ligazones escurridizas con la historia, aunque sea únicamente gracias a las trazas dejadas por las ruinas como vestigios silentes de una historia alejada en unos parajes que nos seducen por la potencia sublime de las fuerzas incontrolables de la naturaleza.

16. J. Gandy, *Perspectiva seccionada... del Banco de Inglaterra*, 1830.

Años más tarde, bordeando lo sublime, la exaltación romántica en sus interpretaciones se consuma en la *Perspectiva seccionada a vista de pájaro del Banco de Inglaterra tal como fue completado por Sir Soane en* 1830, de Joseph Gandy, una visión en la que la ruina se escenifica como un acontecimiento estético y como un efecto, como un monumento y como un memento. La maqueta transmite las sensaciones de una arquitectura existente metamorfoseada y transfigurada en una ruina que en cuanto ficción impresiona por la precisión de los detalles, el recurso un tanto dramático a los dos puntos de vista en la perspectiva y el carácter monumental de la representación.

17. Cl. Ledoux, *La pirámide de Mauperthuis*, 1783.



18. J. B. Fischer von Erlach, *Pagoda de Nanking*, 1721.

Si respecto a la tradición del género la perspectiva de Gandy cristaliza en una fantasía arquitectónica a partir de la fascinación que sentía hacia las ruinas romanas y las de Piranesi, orientada al futuro, es asimismo una representación de la decadencia del presente, una forma anticipatoria del futuro en cuanto forma pasada de la actualidad. Curiosamente, Gandy no sólo sintoniza con contemporáneos suyos como John Marin, bordeando los efectos de lo sublime en la vastedad, la grandeza de las dimensiones y la magnificencia, sino que, sorprendentemente, con este sentir

enlazaría la «teoría axiológica de las ruinas» propuesta por Albert Speer, el arquitecto de cámara del Führer.

El hechizo ejercido por las ruinas encontradas deriva pronto a una suerte de culto a las mismas, tomadas como materiales a incorporar en los nuevos proyectos, en las *ruinas artificiales construidas* que empiezan a ser erigidas en Inglaterra durante el primer cuarto de siglo y a no tardar se propagan como un género menor por Centroeuropa.

En los primeros momentos destacan las del *Hagley Park* (1747-1748) y la *Virginia Water Park* (1746), cerca de Windsor, en donde se colocan unas columnas traídas de África, a las que podríamos añadir las del *Arco romano en ruinas* erigido por W. Chambers en los jardines de *Kew* (1759), las que en Alemania se alzan en *Worlitz* en las proximidades de Potsdam, en el parque de la *Wilhelmshöhe* en Cassel o en el *Ilmpark* de Weimar, en donde se encuentra la Casa veraniega de Goethe, mientras que en el *Parque de Monceau* en Francia (1780) C. Lepiné, a instancias de Felipe de Orleans levanta ruinas artificiales góticas y griegas en torno a un lago artificial y Cl. Ledoux *La pirámide de Mauperthuis* (c. 1783).

Sin descartar por completo los restos y las ruinas inspiradas en las arquitecturas clasicistas, en este género suelen predominar las derivadas de la gótica y pseudogótica. De cualquier modo, las ruinas artificiales construidas son recibidas como un material lábil para experimentar con lo arbitrario y lo lúdico, como testimonios de una libertad artística marginada y relegada a un género menor, pero, sobre todo, cual frágiles baluartes de unas resistencias a las normas clasicistas imperantes.

En la predilección por las ruinas se traslucían los gustos más variados o incluso disparatados de la historia del mundo y de las naciones que estaban penetrando en Europa tras los descubrimientos y las contribuciones literarias y gráficas aportadas por los viajeros. No en vano, para la estética inglesa, precisamente debido a que, como he subrayado, existen principios universales del gusto tan legítimos como los de la razón, los gustos son subjetivos y plurales, distintos en cada individuo, lo cual implica asumir tanto

el pluralismo de las formas como las diferencias entre los gustos, es decir, el relativismo del gusto.

En la estela de Walter Benjamin, numerosos autores actuales encumbran la ruina a metáfora de lo moderno desde una hipótesis que relaciona el barroco con la modernidad en el sentido de que la alegoría es en el ámbito del pensar lo que las ruinas en el de las cosas. Sobre todo, en *La obra de los pasajes*, cuya estructura literaria revela un culto al fragmento, Benjamin bucea en la arqueología de la modernidad a través de los jirones de las cosas y del pensamiento. En esta dirección, a veces se apunta que nuestra presente condición artística se erige sobre las ruinas de lo moderno. Prefiero sugerir que se erige sobre los «efectos» de la *construcción de lo moderno*[19].

4. Los «moods» del gusto en el jardín paisajístico y sus estribaciones

Los paseos y las pequeñas excursiones son figuras de un retorno a la naturaleza física que complementan la pasión por los viajes, pero, como éstos, también se convierten en acicates para fomentar nuevas experiencias estéticas en las que el espectador no ejercita su receptividad únicamente a través de los sentidos, en particular de la vista, sino mediante *el movimiento* y el traslado de su cuerpo a través del espacio. Con ello se pone de manifiesto que la experiencia estética no es solamente un acto de la percepción, sino también una *fenomenología del cuerpo*, una actividad perceptivo-motriz, que se prolonga en el tiempo y el espacio más allá de que también consume una apropiación cognoscitiva.

La ruina artificial construida se muestra como un género apropiado para lograr una simbiosis entre la naturaleza y la arquitectura, que la pintura venía intentando desde las composiciones modélicas en los paisajes de Nicolas Poussin, Claudio de Lorena y Salvatore Rosa. De hecho, William Kent,

[19] Esta es la hipótesis del colectivo editado por Norbert Bolz y W. Van Reijen: *Ruinen des Denken, Denken in Ruinen*. Suhrkamp, 1996.

arquitecto, pintor y uno de los primeros jardineros del paisaje (*landscape gardener*), cuando viaja a Roma en 1716 y se encuentra en esta ciudad con el Conde de Burlington, que se convierte en su protector en lo económico, se entusiasma con los cuadros de estos pintores, cuyos «anteojos» venían tamizando también las visiones de los viajeros del Grand Tour que se trasladaban a Italia.

Precisamente, la influencia de la pintura, junto con la de la poesía, es una de las premisas del *jardín paisajístico*, considerado como la emulación de un ideal poético que tanto invita a evocar la Arcadia como el Elíseo, pero que, en cualquier caso, se decanta como una experiencia artística de la naturaleza no reñida con la cultura; un campo de pruebas para practicar un cruce entre la experiencia estética sensorio-motriz de la naturaleza a través de los paseos y el relativismo del gusto que traspiran los hitos de la cultura, colocados aleatoriamente en sus recorridos irregulares y serpenteando.

Desde luego, así lo entendieron pronto teóricos ingleses como Th. Whatley o H. Walpole y el alemán Chr. L. Hirschfeld, cuya voluminosa *Teoría de los jardines* recogería y divulgaría en Alemania el jardín paisajístico inglés, ejerciendo una notable influencia en Centroeuropa, mientras que en Francia el Marqués de Girardin aludía pocos años después a las ruinas en el paisaje, así como a la relevancia que tienen la *Promenade*, los paseos y los itinerarios a través del jardín[20].

Como he apuntado más arriba, la *âge classique* imponía en el ámbito del conocido en Europa como el «jardín francés» la lógica de la *mathesis universalis* como ciencia universal del orden y la medida desde los cuales se piensan las relaciones que lo regulan en el territorio como prolongación de la *res extensa* al modo cartesiano. También recordaba a este respecto las experiencias que nos puede

[20] Cfr. WHATLEY, Thomas: *Observations on Modern Gardening*, 1770; WALPOLE, H.: *Essay on Modern Gaderning*, 1785; HIRSCHFELD, Chr. L.: *Theorie der Gartenkunst* (1775), existe traducción inglesa reciente: *Theory of Garden Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001; de GIRARDIN, R. L.: *De la composition des paysages, suivi de Promenade ou itinérarie des jardins d'Ermenonville* (1777). Paris: Éditions du Champ Urbain, 1979.

deparar una visita a los jardines de Versalles o de Fontainebleau, pues, a pesar del tiempo transcurrido, todavía apreciamos en ellos las figuras geométricas de los trazados y los alzados de la masa vegetal, mientras que los proyectos de Le Nôtre y otros arquitectos y jardineros son auténticos manifiestos conceptuales y visuales de este orden controlador *more geométrico* del territorio y de los espacios en la naturaleza.

En unos y otros ejemplos el proyecto se proclamaba agente de la racionalidad clasicista y de su orden universal. Por eso mismo, probablemente, lo que más llama la atención a cualquier visitante avispado en estos jardines es que no necesita recorrerlos en su conjunto para captar la disposición y la distribución espaciales que los presiden, pues enseguida se da cuenta de la inestimable ayuda que le presta la percepción de las nítidas perspectivas que se pierden en la lejanía. El recorrido se justifica únicamente como una excusa para ampliar el conocimiento botánico de las especies, gozar del bienestar fisiológico que proporciona el paseo por el campo, o de un deleite sensual y cercano a los ojos, a la vista, el sentido clasicista por antonomasia, y, según las estaciones del año, también de la floración botánica y la ornitología, es decir, de las sensaciones del olfato y del oído.

A diferencia del jardín francés, el *jardín paisajístico inglés* no se rige por unas reglas universales y, menos, normativas, sino por las fluctuaciones de unas variedades subjetivas del gusto que se entregan a explotar las virtualidades latentes en la naturaleza y a interpretar libremente los materiales encontrados en la historia artística desde la convicción de que se trata de signos arbitrarios y convencionales. Es decir, en el jardín inglés confluyen la contemplación estética de la naturaleza, de la que brota el descubrimiento moderno del *paisaje* así como la conciencia de que la naturaleza puede devenir material para el arte[21], y el relativismo del gusto que traslucen los *moods*, los cuales se erigen como hitos sobresalientes de los gustos particulares del propietario.

[21] He abordado este asunto en el ensayo: «La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje», en Maderuelo, J. (ed.): *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada/CDAN, 2006, pp. 11-54.

De cualquier modo, oponiéndose a la manera de intervenir en el jardín francés, el filósofo J. Addison, que inspira los jardines de la *Woburn Farm* (1735) e, inicialmente, el de *Stowe* (1737 ss.) y el poeta A. Pope aconsejan abandonar los conos, los cubos y las pirámides vegetales, así como la marca de las tijeras de podar en cada planta o arbusto; en pocas palabras, proponen borrar las figuras geométricas que configuran las siluetas de la vegetación en los jardines de Versalles. Igualmente, en contra de la homogeneidad que caracterizaba a los trazados de los jardines franceses, los ingleses buscaban la excelencia en una variedad que se obtiene cuando se considera a sus partes como si pertenecieran a jardines diferentes. Una variedad que incide tanto en los modos de cómo tratan a la naturaleza en las composiciones irregulares y asimétricas cuanto en las maneras de apropiar y reconfigurar los materiales que la historia artística y arquitectónica pone a su disposición.

> ¿Por qué no podría una propiedad entera hacerse una especie de jardín, llenándola de plantíos que pudiesen redundar tanto en provecho como en agrado del propietario?... Unas mimbreras en paraje pantanoso, una montaña sembrada de encinas, no sólo son más bellas, sino más útiles que quando se abandonan aquellos mismos terrenos y se dexan sin cultivo ni adorno. Un sembrado hace una vista agradable..., si los borden naturales de los prados se ayudáran y mejoráran con algún aditamento del arte, si las diversas hileras de los cercados se dividieran con los árboles y las flores que permitieran el terreno, haría quienquiera un lindo país de sus propias posesiones[22].

Estas palabras escritas de J. Addison, aparecidas en la revista *The Spectator* (1712), serían leídas con atención a lo largo del siglo, pues rezumaban el espíritu que, interpretado en una amplia gama de maneras, inspiraría el movimiento del jardín paisajístico que cautiva a estetas como F. Hutcheson y otros precedentes de los teóricos ingleses de la belleza «picturesque». Ciertamente, Hutcheson, obsesionado por el tema del «origen», todavía plantea la cuestión

[22] ADDISON, J.: *Los placeres de la imaginación*, *l. c.*, p. 158; cfr. POSSIN, H. P.: *Natur und Landschaft bei Addison*. Tubingen, 1965.

en la lógica habitual de la belleza, pero, dado que de cara al futuro está preñado de implicaciones, importa subrayar cómo interpreta en términos artísticos, incluso compositivos si es que no proyectuales, el desdoblamiento acostumbrado entre la belleza absoluta y la belleza relativa, trasvasándolo respectivamente a un asunto decisivo para una *estética operativa*, ya que, si bien asocia la primera con la regularidad, vincula la segunda con la irregularidad.

A consecuencia de ello y en contraste con el sentir clasicista sugiere que

> una composición con esta belleza relativa, junto con algún grado de belleza original, puede proporcionar más placer que una con sólo belleza original más perfecta. Así, a menudo vemos que la regularidad estricta al disponer en nuestros jardines los parterres, perspectivas o caminos paralelos es a menudo abandonada para obtener una imitación de la naturaleza, incluso en algunas de sus formas salvajes[23].

Conviene recordar que estas reflexiones datan de 1725, es decir, cuando apenas se disponía de ejemplos que las verificaran. En un sentido estricto de la existencia de algún jardín paisajístico, de ninguno.

El asunto se planteará de un modo bien distinto cuando en Alemania W. Von Humboldt incorpore la jardinería (*Gartenkunst)* en la división de las artes o cuando Kant, asumiendo el naturalismo empirista de los ingleses, critique la categoría clasicista de la regularidad y exalte el jardín inglés para, a continuación, incluir la jardinería entre las artes de la forma al mismo nivel que la pintura o, incluso, como una división en el «arte de la pintura» que muestra las *apariencias sensibles. Si la pintura, en un sentido estricto, tiene que ver con el* «bello retrato de la naturaleza», la jardinería es «el *bello arreglo de sus productos*», «el adorno del suelo con la misma diversidad (hierbas, flores, arbustos y árboles, hasta aguas, colinas y valles) con que la naturaleza lo presenta a la intuición, solo que compuesto de otro modo y adecuado a ciertas ideas»; una especie de cuadro para la

[23] Hutcheson, F.: *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, *l. c.*, p. 44, cfr. pp. 49-50, 68, 86-87.

vista que lo contempla y para el entretenimiento de la imaginación en el libre juego de las facultades. Tampoco será casual que Hegel, enemigo declarado de la belleza natural, criticara desde la nostalgia clasicista la arquitectura de los jardines y, en particular, el jardín inglés[24].

Tras este breve paréntesis estético, un rasgo distintivo en el jardin inglés respecto a la naturaleza, a diferencia de las constricciones que ésta sufre en el jardín francés, es la divisa de seguir sus patrones, su fuerza, vida y belleza; estimularla a través del arte para que desarrolle sus virtualidades en plenitud, sin apenas intervenciones que la limiten y coaccionen en su crecimiento. En el paisaje viviente la naturaleza no es tanto transformada como depurada y pulimentada. En este contraste es fácil observar dos estrategias contrapuestas respecto al tratamiento que ofrecen los materiales puestos a disposición del hombre por la naturaleza.

Si la tradición clasicista francesa desde Versalles parece seguir una *estrategia de resistencia* frente a la naturaleza, que, sin embargo, nunca podrá ser reducida por completo ni siquiera mediante la continua vigilancia y la represión de las tijeras de podar, la paisajística apuesta por una reconciliación y, con tal fin, prima las *estrategias de la alianza* con la naturaleza. Con una naturaleza formadora en la que el arte (técnica y poiésis al mismo tiempo) entra en una relación de coproducción con ella en la gestación del futuro jardín; en la que el arte es capaz de hacer visibles las virtualidades ocultas que laten en la propia naturaleza, descifrar sus lenguajes, sin por ello renunciar a su condición de cultura. Porque, tal vez, como intuyera el propio Kant, «el arte no puede llamarse bello más que cuando teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza»[25].

¡Hacer un «lindo país de sus propias posesiones»! Esta era la divisa del movimiento del jardín paisajístico, pero es oportuno recordar que, al igual que el entusiasta Addison que la pronunciaba en los umbrales del nuevo siglo, a mediados

[24] HUMBOLD, W. VON: *Humboldt, Studien ausgabe, l. c.*, vol. I, pp. 44-45; KANT: *Crítica del Juicio*, l. c., pp. 143 y 230; HEGEL: *Lecciones sobre estética, l. c.*, pp. 180-181; 511-512.

[25] KANT: *Crítica del Juicio, l. c.*, p. 45.

del mismo el insigne D. Hume se debatía todavía entre identificar o separar la experiencia de la belleza respecto a la posesión. Durante esta época se trataba de una confusión en la que caían muchos, ya que en Inglaterra el filósofo, figura por antonomasia de la Ilustración francesa, pierde credibilidad en beneficio de un sujeto que se asienta sobre los pilares más seguros de la autonomía de la posesión, de la que permite su propiedad:

> Nuestro sentido de la belleza depende en gran medida de este principio: el objeto que tiende a producir placer en su propietario es siempre bello[26].

En otras palabras, la belleza no se identifica únicamente con el placer, sino también con la utilidad y el interés del propietario, recibiendo calificativos que son sinónimos de la propiedad: la *belleza de conveniencia o interesada*, de *interés* o *posesión*, que atañen por igual a un palacio y los campos en los que se halla ubicado y proporcionan a su posesor los medios para subsistir y crear riqueza. No es extraño, por tanto, que el interés de cada propietario fuera encumbrado a patrón del gusto en una nobleza que se enfrentaba a las ambiciones absolutistas de la Monarquía y esgrimía unos criterios de gusto entre un público que, de acuerdo con la lógica implícita en el análisis de las riquezas sobre la que reflexionaba Adam Smith, participaba de los gustos disidentes, asumiéndolos por comunicación y simpatía con los del propietario.

Desde semejantes premisas, se comprende que por estos años se popularizara la expresión *propietarios del gusto* en alusión a los que tomaban la iniciativa de hacer un lindo país de sus posesiones y se arriesgaban a crear, con la paciencia de los tiempos dictados por el crecimiento vegetal, unos jardines paisajísticos en donde sus ojos apenas podrían recrearse. Probablemente, uno de los aspectos más curiosos e intrigantes de la situación inglesa, decisivo por lo demás para la implantación de los jardines por su territorio, es cómo los propietarios asimilaron con rapidez la dialéctica entre la universalidad del gusto y las diferencias

[26] Hume, D.: *Tratado de la naturaleza humana* (1734-1737). Madrid: Editora Nacional, 1977, vol. II, p. 822; cfr. II, pp. 473 y ss., 553 y ss., 832.

de los gustos, las vivencias del mismo a título personal y subjetivo, así como la distinción, no menos comprometedora para sus intereses y riquezas, entre la posesión o la utilidad y la belleza.

A este respecto, no sólo el soñador Addison, sino el moralista pero al mismo tiempo pragmático F. Hutcheson, discípulo de Lord Shaftesbury, se había adelantado al más escéptico D. Hume cuando se percata de la necesidad de separar el interés posesivo o utilitario y el sentir la belleza, pero, precisamente tal separación, que engendra el *desinterés estético*, es la condición ineludible que pone para lograr la belleza en los jardines. Incluso, en la segunda edición aboga por los mismos derechos estéticos en el pobre y el rico, el siervo y el poderoso, por un *liberalismo estético* que supere los condicionamientos sociales.

Asimismo, desde su visión pragmática Hutcheson legitima las iniciativas de los jardines cuando sugiere que

> el único gran uso de una gran fortuna, que supere al que tiene una muy pequeña debe ser (aparte de las buenas obras y placeres morales) el de proporcionarnos los placeres de la belleza, el orden y la armonía. Esto se confirma por la práctica constante de los mismos enemigos de estos sentidos. Tan pronto como crean que están por encima de los negocios, o librados de los trajines de la avaricia y la ambición, la despreciada naturaleza les conducirá de nuevo a ellos y los impulsará a *perseguir la belleza y el orden en sus casas, jardines...*[27].

Como cada cual puede verificar sin dificultad, la naturaleza difícilmente se capta de un modo estético sin distinguir ambos comportamientos, pero, para solventarlo, entraba en acción el desinterés estético como una disposición anímica que filtra las impurezas religiosas, cognoscitivas, morales, utilitarias o instrumentales del gusto con el fin de mecerse en la inmediatez de los estímulos sensibles. Sólo desde una actitud semejante, en la que el espectador intenta captar

[27] HUTCHESON, F.: *Una investigación sobre el origen nuestra idea de belleza, loc. cit.*, p. 84; Cfr. ibídem, nota a pie de página; he abordado el desinterés estético como categoría central del periodo en *La estética en la cultura moderna, l. c.*, pp. 33-36.

las distorsiones y las dobleces de los fenómenos sensibles, de las apariencias por irrelevantes que aparezcan, el sujeto podía experimentar como una satisfacción estética las vivencias de las ruinas artificiales y de las *follies*, es decir, los edificios sin utilidad alguna, el *grotto*, esto es, las grutas y cuevas peñascosas agradables, naturales o artificiales, decoradas a menudo con conchas y rocallas. En otras palabras, aquellos géneros menores que se habían convertido en un banco de pruebas en donde estaban ejercitándose la variedad de los gustos y la microfísica del poder.

A decir verdad, la práctica paisajística se encargó de mitigar la confrontación entre la posesión y la belleza, ya que un aspecto que llama poderosamente la atención en la visita a los jardines paisajísticos es cómo la propiedad se desdobla entre el terreno productivo, en donde pacen bucólicamente los animales y se recogen las cosechas que proporcionan la riqueza, y el acotado para el jardín, improductivo, reservado para hacerlo lindo. Incluso, esta división de la propiedad garantiza una coexistencia provisional entre las codificaciones clásicas y la fragmentación de las maneras anticlasicistas. Mientras que la residencia de los propietarios, el palacio, suele obedecer al gusto clasicista en estilo barroco, y todavía más a medida que avanza el siglo, en la versión hegemónica del llamado Palladianismo inglés, en el área reservada al jardín proliferan los «gustos» anticlasicistas, las maneras y los *moods* de cualquier procedencia.

Creo que sin estas disociaciones no hubieran sido posibles las implantaciones de los jardines paisajísticos que poco a poco pueblan la geografía inglesa en todas las direcciones. Más incluso que los bellos castillos renacentistas que se alzan con una suprema elegancia en el valle de Loira, los jardines paisajísticos, junto con sus emulaciones menos pretenciosas en cualquier lugar del territorio, configuran hasta el presente los horizontes del paisaje en la campiña inglesa, erigiéndose en hitos irrenunciables de las correrías para cualquier viajero que se precie. Entonces, como hoy en día, eran referentes en la construcción del paisaje, por lo que no es de extrañar que fueran reconocidos en tal condición por cualquiera que los visitara como viajero ilustrado o simple curioso, anticipando así, junto a

las ruinas góticas, los itinerarios de lo que sería el actual *turismo de masas*[28].

Una de las particularidades que diferencian a los jardines paisajísticos ingleses de las actuaciones francesas, limitadas a la implantación de las fábricas singulares y magnificentes en el sitio, es que los primeros se expanden en el territorio, afectando a zonas relativamente extensas del mismo y generando una sensibilidad paisajística contagiosa que todavía es posible rastrear en los trazados de la geografía humana y los tratamientos de la división del territorio, los caminos, las cercas y las construcciones, en el cuidado esmerado de los valles y las colinas, respetando el genio del lugar. Si esto sucede desde una consideración paisajística, en el ámbito del gusto ofrecen un muestrario del «present taste», como diría un propietario refinado o un «conocedor», en las «maneras» y los *moods* más variados y hasta disparatados. Y desde ambas consideraciones, el protagonismo principal corre inicialmente a cargo de los «propietarios del gusto».

En efecto, resulta ilustrativo que, con anterioridad a que aparecieran los arquitectos paisajistas como Lancelot Brown («Capability») y William Kent, los primeros pasos en jardines como el de *Stourhead* (1740 ss.) no fuesen dados por profesionales, pues, siguiendo las sugerencias de Addison, Pope, Lord Burlington o los consejos de los «connoiseurs» y hombres de gusto, fueron proyectados por los mismos propietarios. Incluso W. Kent, que diseñaba a ojo —como un pintor— más que con el «nivel y la línea» —como un agrimensor—, introdujo un método gracias al cual los propietarios podían prescindir del profesional y planificar el paisaje según los movieran las disposiciones anímicas y los dictados de sus respectivos gustos[29].

[28] Cfr. ANDREWS, M.: *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain*, 1760-1800. Stanford University Press, 1989.

[29] Cfr. PEVSNER, N.: «La génesis de lo pintoresco», en *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, pp. 91-119; DIXON HUNT, J.: *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*. MIT Press, 1992; RODRÍGUEZ LLERA, R.: *El arte itinerante*, *l. c.*, 149 y ss.

Entre tales disposiciones y dictados juegan un papel relevante los *moods*. Invocados a menudo en el clima inglés, fueron glorificados igualmente por los románticos, sobre todo por H. Wackenroder en *Los desahogos del corazón de un joven amante del arte* (1796). Si bien a veces se confunden, los *moods* no se identificaban sin más con las «maneras» formales de la historia del mundo y de las naciones, importadas gracias a los viajes y las modas del momento, aunque éstas también podían ser y eran objetos de predilección por parte del propietario, sino que su elección pendía sobre todo de los humores, los caprichos y las decisiones operativas puntuales que tomaba en cada momento alguien que se ejercitaba en su gusto personal, subjetivo.

Los *moods* no sólo enlazaban en un plano general con las *bellezas de capricho* ya analizadas, sino con el papel activo que desempeña la imaginación (*fancy*) como fuente de los placeres más variados, dotada de una extraordinaria capacidad para usufructuar y modificar las «maneras» previamente conocidas o transformarlas y combinarlas gratuitamente, a su libre arbitrio.

La confianza puesta en el criterio del gusto individual nos aclara en gran medida por qué el jardín paisajístico se convirtió en un escenario privilegiado de la disolución del gusto clásico, a menudo comprometido con el Absolutismo político, mientras que el relativismo de los gustos impulsó una experimentación estilística sin precedentes tanto en la interpretación por libre, no sometida a las codificaciones restrictivas del gusto imperante de la Antigüedad o las tradiciones clasicistas, como en la incorporación de los diversos *moods*: egipcios, japoneses, indostánicos y, sobre todo, góticos y chinos, que serán distribuidos de un modo disperso por la propiedad sin aparente orden ni concierto, pero configurando, en cambio, «cuadros» pintorescos en combinación con la vegetación, los accidentes de la naturaleza encontrada, respetando y potenciando sus virtualidades.

Una experimentación formal a partir de los gustos individuales que refuerza el sentido lúdico que enarbolaban las ruinas artificiales y, todavía más, un nuevo género casi desconocido hasta esos momentos que se pone de moda gracias al jardín paisajístico. Me refiriero a la *folly* (antojo

o desatino), en la que en la realidad construida pueden transformarse incluso los demás tipos, ya sean torres de vigía, castillos fingidos, columnas, pirámides, castillos, templos nobles o ermitas ruinosas, obeliscos, pagodas, etc. Las *follies* no son un producto de la necesidad sino de la autonomía alcanzada por el sujeto estético en calidad de espectador, y el papel que su gusto desempeña en las decisiones finales del proyecto.

Las *follies* suelen ser edificios pequeños y desprovistos de utilidad que se erigen como ornamentos en la propiedad del señor, aunque puede tratarse también de templos en medio del jardín que conservan externamente el significante o incluso los referentes de los dioses o de las virtudes pero se vacían de sus significados, es decir, se secularizan. No obstante, mientras que los templos mantienen todavía tenues filamentos con el clasicismo, interpretado ya desde el convencionalismo y el pluralismo de las «maneras», en las *follies*, inicialmente góticas, pronto se apropian y usufructúan las *maneras* que están importando los viajeros desde las distintas geografías del mundo.

Si los templos pueden ser tomados todavía como los ornamentos del paisaje, las *follies* son reflejos de las obsesiones del propietario del jardín o, incluso, espejos de su alma. Con una intencionalidad más explícita que los templos, son erigidas por puro placer personal y, por tanto, son más difíciles de someter a los vínculos estables entre los significantes y los significados. Por este motivo, cristalizan formalmente en cualquier *mood* y manera estilística, en maneras exóticas o en sus mezclas, apropiándose de las mismas desde una disponibilidad subjetiva que transforma lo histórico en algo ecléctico y el pluralismo de los estilos y «maneras» a partir de la convicción de que se trata de signos arbitrarios y convencionales. Es decir, gracias al relativismo que incoa el pluralismo del gusto y el eclecticismo en las formas que, de un modo amortiguado, traspiran el espíritu de los pueblos.

Esta fue una práctica habitual que supieron ver bien teóricos de lo «pintoresco», como R. Payne Knight y otros, cuando durante el último cuarto del siglo plantean abiertamente una nueva categoría formal que concilia formas tan

opuestas como las griegas y las góticas o las góticas y las chinas en un estilo mezclado (*mixed style*)[30].

En este marco, pocas experiencias estéticas resultan todavía hoy en día más gratificantes e instructivas para quien se sienta seducido por la simbiosis entre la naturaleza y la arquitectura, que las provocadas por un recorrido, al modo del viajero ilustrado, a través de la campiña inglesa al encuentro de los jardines paisajísticos y sus fragmentos de arquitecturas históricas y *follies*. Entre mis preferidos se hallan los de *Blenheim*, *Castle Howard*, *Kew*, *Rousham*, *Shugborough*, *Stowe* y *Stourhead*.

19. W. Chambers, *Pagoda china en los jardines de Kew*, 1761.

20. Johann Gotfried Büring, *Casa del Té china*, Sansoucci, Potsdam, 1764.

Aunque tampoco entraré en el verdadero muestrario de *follies* que se nos ofrece en cada uno de ellos, bastará recordar, por ejemplo, que si el jardín de *Stowe* reclama nuestra vista con más de veinte «follies» de diferentes *moods*, en los de *Kew* las diversas «maneras» de los templos clásicos dialogan con la ruina artificial de un arco romano de triunfo, una mezquita y la popular *Pagoda china* (1761) de W. Chambers, a la que seguirá la no menos deslumbrante *Casa de Té China* en el parque *Sansoucci* (1755-1764, Potsdam) y emularán el *Pabellón chino* y el *Templo indio* (1768) en el Jardín de Veitshöchheim, la aldea china *Mulang* y la *Pagoda* en el parque de la Wilhelmshöhe de Cassel (1781) y la *Torre China* (1789-1790) en el Jardín Inglés de Munich.

[30] Cfr. Lang, S.: «R. P. Kinight and the idea of Modernity», en Summerson, J. (ed.): *Comcerning Architecture*. Baltimore: Penguin Books, 1968, pp. 85-97.

Aunque la moda de China había sido introducida durante la época del Barroco y del Rococó a través de la cerámica, el mobiliario, el arte textil, el arte de la laca y la decoración interior en su conjunto, a mediados del siglo XVIII alcanza una influencia más acusada y se extiende como «gusto chino» gracias al movimiento del jardín pintoresco, primero en Inglaterra y, después, en el continente. Una vez más, operaba como una corriente subterránea y subversiva respecto a la hegemónica del clasicismo. En efecto, desde 1750 aparecen una serie de obras básicas sobre el «chinese Taste», en competencia con los gustos clasicistas y goticistas, gracias a los hermanos Halfpenny, W. Chambers y otros[31].

Es indicativo que los autores no se refieran al estilo chino, sino a promover (*to improve*) el «gusto chino», así como que lo relacionen con lo ornamental en competencia con los restantes como un gusto moderno más. Igualmente, la denominación de «gusto chino» no respondía a una exactitud arqueológica, sino a las interpretaciones libres que sintonizaban con lo extraño y lo exótico. Posiblemente, uno de los pocos que intentó mantener una cierta fidelidad fue William Chambers, pues no en vano había conocido en su juventud China en un viaje a Cantón, estudiado las construcciones de las Dinastía Ming y Ch'ing y realizado numerosos dibujos en el lugar. Precisamente, la pagoda en los jardines de Kew está inspirada en fuentes históricas concretas.

Asimismo, en algunos jardines, como los de Blenheim y Stowe, se acusan con claridad las tensiones que se instauran entre los ejes regulares y los alzados barrocos en contraste con los accidentes topográficos, la irregularidad y la dispersión del *follies*. En otros, en cambio, sus respectivos «propietarios del gusto» se recrearon en los trazados

[31] Cfr. entre las numerosas publicaciones William y John HALFPENNY: *Rural Architecture in the chinese Taste* (1750) y *Chinese and gothik achitecture properly ornamented* (1752); EDWARDS y DARLING: *A new book of chinese designs calculated to improve the present Taste* (1754); OVER, Ch.: *Ornamented architecture in the gothik, chinese and modern taste* (1758); DECKER, P.: *Chinese architecture civil and ornamental* (1759), para rematar William CHAMBERS con *New designs of chinese buildings, furnitur, dresses, machines and utensils* (1757) y *A Dissertation on oriental Gardening* (1772), Gregg International Publ. Lted., 1972.

21. Stourhead, *Stourton*. Recorrido a través del jardín en la actualidad.

22. Stourhead, *Palacio palladiano*, 1724.

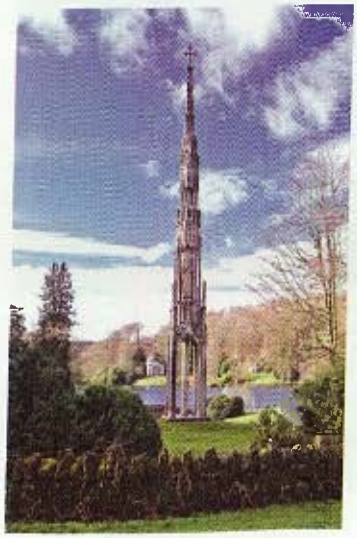
23. Stourhead. Vista general con el puente palladiano, el cottage y el Panteón.

asimétricos, irregulares, y en las masas arbóreas abandonadas a su crecimiento natural en consonancia con la variedad y la gratuidad de los materiales apropiados de la historia, ya fuesen simulaciones de los templos clasicistas, las *follies* goticistas o los estilemas inspirados en otras «naciones», particularmente orientales.

En este marco, las «maneras» y los *moods* de los jardines paisajísticos son el precedente de la práctica actual de las réplicas simuladas, las condensaciones o incluso las miniaturizaciones de unas arquitecturas narrativas en las que, frente a las fidelidades de los anticuarios y los arqueólogos, se siente especial predilección por los simulacros y las manipulaciones fantasiosas de las formas históricas.

24. Stourhead. Panteón.

25. Claudio de Lorena, *Eneas en Delos*, 1672.



26. Stourhead, *La gran Cruz de Bristol*, 1765.

Entre mis preferidos, se halla el de *Stourhead*, situado en la hondonada de dos colinas entre las cuales se desliza el pequeño río que configura el lago artificial. La frondosidad de su vegetación es resaltada tanto por el crecimiento libre como por la ausencia de ejes en el trazado, ya que la composición a la francesa es sustituida por los condicionantes de un recorrido presidido por el trazado de los paseos y lo que permite la topografía del lugar. Dado lo accidentado del terreno, en la experiencia estética de este jardín son particularmente determinantes el recorrido en el tiempo y el desplazamiento en el espacio, pues ambos no solamente nos alegran nuestra vista con una rica flora procedente de las más variadas partes del mundo y con sucesivas escenas, sino que, a medida que nuestro cuerpo se mueve, nos permiten descubrir en sus recodos las *follies* como auténticas sorpresas y caprichos. En virtud de sus movimientos se suceden las distintas vistas de los templos clásicos, sobre todo el de Apolo, que simula ser un calco del paisaje ideal de una pintura de Claudio de Lorena, *Eneas en Delfos*; el puente palladiano, la Grotto, la cueva y la cascada, el paraguas chino, el *cottage* gótico o la Cruz de Bristol, consagración del «fragmento encontrado» anticlásico que levanta sobre el terreno la parte superior de una aguja gótica encontrada.

Las *follies* se plasman en una versión adaptada a los jardines o parques franceses en la tipología de las *«fabriques»*. Se trata de un género, tomado del campo de la pintura, que designa los pequeños edificios con los que se adorna un parque o, como diría J. M. Morel en la *Théorie des jardins* (1776), «me serviré de esta expresión para designar todas los *edificios de efecto*, todas las construcciones que la industria humana añade a la naturaleza para el embellecimiento de los jardines». La simbiosis de estas arquitecturas con la naturaleza es propiciada sobre todo por el arquitecto Cl. N. Ledoux y su círculo de poetas, como el Abbé Jacques Delille, autor de *Les jardins* (1782), para quien construye *Casa para un escritor*, o J. F. de Saint-Lambert, autor del poema *Saisons* (1769)[32]. Entre sus obras más conocidas sobresalen el *Taller de los obreros destinado a la fabricación de círculos*, *Casa de los guardianes agrícolas* o *Casa de los directores de la Loue*.

5. De lo «picturesque» y lo sublime

La práctica del jardín paisajístico (*landscape garden*), que tanto hechiza a los ojos por la variedad de los cuadros y las visiones como proporciona placer al excitar la imaginación con las asociaciones de imágenes e ideas, escora a lo largo del siglo a la poética de lo «pintoresco». Esa doble capacidad de encandilar a los ojos en la variedad y mover la imaginación, así como de desencadenar afectos y efectos, lo relaciona, respectivamente, con lo *picturesque* y lo *romantick*, un término al que ya recurría el poeta escocés James Thomson en *Las estaciones* (*The Seasons*, 1730) para designar las escenas de la naturaleza. Gracias a este vínculo, el jardín paisajístico puede ser considerado como la primera *poética romántica*.

La nueva categoría se propagará a las prácticas artísticas más variadas: el propio jardín, la arquitectura, la poesía, los viajes pintorescos, que se multiplican a finales del siglo,

[32] Cfr. Friedl, G.: *Architektur als zweite Natur. Bemerkungen zur Architektur von C. N. Ledoux und E. E. L. Boullée*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Band XXX-XXXI (1977-1978), pp. 239-258.

27. Abate Saint Non L. J. Deprez, Agrigento, *Templo de los Gigantes*, Voyage Pittoresque, 1781.

etc., ya sea desde una visión pictórico-cromática ajena al estudio de la geometría, del dibujo lineal y de la perspectiva, o a través del gusto por las formas más salvajes y las manifestaciones naturales. Posiblemente, entre ellos sobresale por la viveza de los dibujos el *Voyage pittoresque* (1781) del Abate Saint Non L. J. Desprez.

En cuanto poética, sedimenta durante el último cuarto de siglo en una nueva categoría estética: lo «*picturesque*»[33], con la que, junto a la experiencia de lo *sublime*, se consagra el *desbordamiento de lo bello* en la construcción de lo moderno. Una cuestión que se trasluce en el pensamiento

[33] Cfr. los tres teóricos de la estética inglesa: GILPIN, N.: *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* (1791). Madrid: Abada, 2004 (edición e introducción de J. Maderuelo); KNIGHT, R. P.: *The Landscape. A Didactic Poem* (1794-1795), edición facsímile. Weastmead: Gregg International Publis. Limited, 1972; idem: *An analytical Inquiry in the principles of Taste* (1805), facsímile, la misma editorial. 1972; PRICE, U.: *Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful* (1794-1798), la misma editorial, 1971, así como las obras canónicas de HUSSEY, Ch.: *Picturesque. Studies in a point of vew*. London: G. P. Putnam's Sons, 1917; HIPPLE, W. John: *The Beautiful. The Sublime and the Picturesque in eighteenth Century british aesthetic theory*. The Southern Illinois University Press, 1957.

estético e incoa la tensión entre el clasicismo y el anticlasicismo en el seno mismo de la Estética, sintetizada igualmente por lo que afecta a lo sublime en las dos figuras más relevantes de la época, E. Burke en Inglaterra y, como veremos más abajo, Kant en Alemania.

Desde esta óptica, la decepción ante un presente imperfecto incita a abandonarse a la naturaleza exterior o a la histórica, así como a los paraísos artificiales imaginados o producidos para tal fin. En concreto, al mismo tiempo que se rendía culto a las ruinas del pasado, en los *Versos compuestos unas pocas millas más arriba de la Abadía de Tintern* (1798) durante una excursión realizada el 13 de julio de 1798, el poeta Wordsworth, contemplando en la lejanía las ruinas de la abadía (Condado de Monmouthshire en el norte de Gales) abandonada desde 1536, evocará también las rocas, los riscos, las montañas, las cumbres borrascosas o los ríos tempestuosos, que se transforman a no tardar en motivos de la experiencia de lo sublime.

Asimismo, la fascinación por el bosque profundo, tenebroso, crepuscular, como el que envolvía las ruinas góticas de C. D. Friedrich, se convierte igualmente en un motivo literario desde la novela *Godwi* (1801) de Cl. Brentano y la lírica de L. Tieck, mientras que para Novalis los ríos, las fuentes, los lagos, etc., son también los ojos del paisaje, si

28. William Gilpin, *Lo bello pintoresco.*

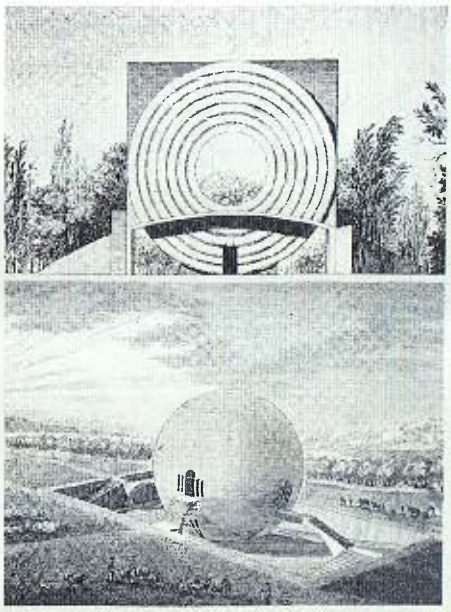
bien con anterioridad en el viaje al que alude el suizo A. von Haller en el poema *Los Alpes* (1729), bajo la impronta del movimiento «físico-teológico» y el impacto de los mares y las montañas, se ensalzaba la apropiación de la naturaleza exterior a través de una experiencia estética desinteresada.

Hasta el instigador del antinaturalismo moderno, Hegel, sucumbió a la debilidad juvenil de emprender una correría por los Alpes, legándonos un *Diario de viaje por los Alpes berneses* (1796). Sin embargo, con bastante antelación a estos y otros efluvios poéticos, las revistas literarias recomendaban los paseos y las excursiones por los campos no solamente porque eran saludables, sino como un modo óptimo para potenciar las vivencias estéticas de lo pintoresco y lo sublime, las dos categorías emergentes del gusto en la naturaleza y los vestigios de la historia pasada.

Incluso, lo *sublime romántico* como desbordamiento de la *estética clasicista de lo bello* no sólo se manifiesta en los precedentes del jardín paisajístico recién revisado, ni siquiera, como veremos, únicamente en las arquitecturas de Schinkel y las pinturas de Friedrich, sino de un modo paradójico en el mismo escenario neoclasicista a través de una versión heterodoxa que interpreta la imitación de la naturaleza y su inserción en el paisaje de un modo bien distinto a la *âge classique* y los jardines versallescos.

En este sentido, incluso la organicidad juega malas pasadas al Vitruvianismo y, por ende, a las codificaciones clasicistas en su conjunto. Para comprobarlo, basta reparar brevemente en los ejemplos que nos proporcionan Cl. N. Ledoux y, todavía más, E. Boullée cuando recurren a las formas geométricas regulares. Como sabemos, éstas venían avaladas por una larga tradición conceptual y proyectual, pues se remonta nada menos que al *Timeo* de Platón. En este diálogo los sólidos geométricos elementales son interpretados desde una óptica cosmogónica, a saber, por referencia a las formas según el número y la figura de los cuatro elementos: el fuego (el tetraedro), la tierra (el cubo), el aire (el octaedro) y el agua (el icosaedro).

Siglos después, Robert Morris, ilustre miembro de la Royal Society así como baconiano convencido, impartirá unas



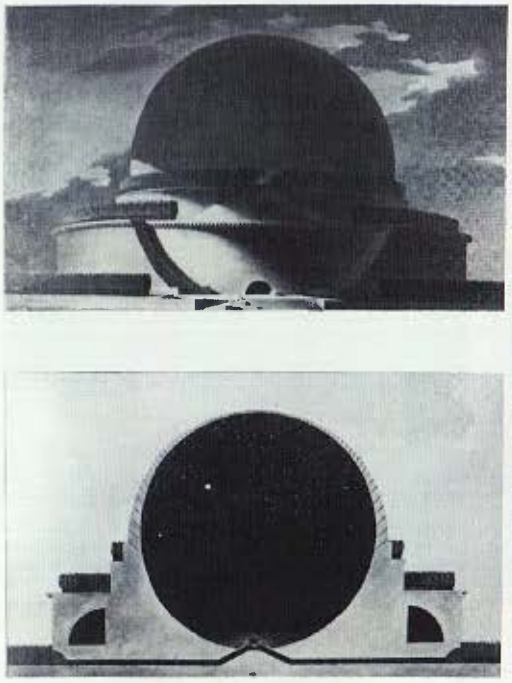
29. Cl. Ledoux, *Taller de los obreros destinados a la fabricación de córculos y Casa de los guardianes agrícolas.*

30. Goethe, *Altar Profano.* Weimar, 1777.

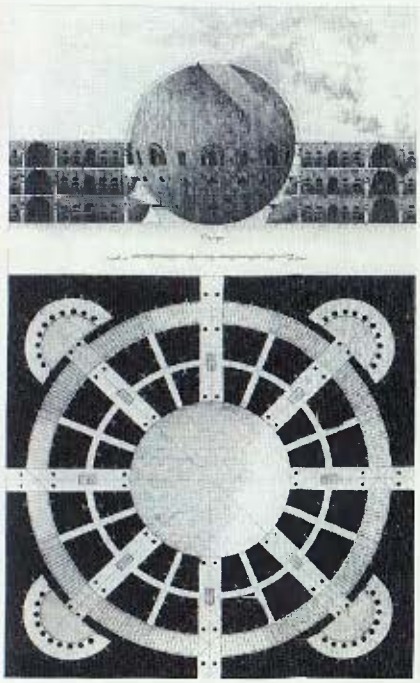
Lectures on architecture (1734) en las que, devoto todavía de la aritmética de la Naturaleza, proponía un diagrama de las proporciones teniendo como unidad básica el cubo y sus transformaciones. Sin embargo, cuando en el pequeño *Altar profano* que en 1777 Goethe erige en el jardín botánico de su casa de recreo en Weimar, rodeada por el jardín paisajístico del Ilmpark, sobre el plinto cúbico se alza una esfera de pequeñas dimensiones. Por cierto, se trata del mismo motivo al que, inspirándose en la filosofía de Newton recibida por Voltaire (1738), recurrirán Ledoux en la *Casa del jardinero* o el *Cementerio* y, sobre todo Boullée en el *Cenotafio de Newton* (1784), y Ledoux en el *Cementerio en Chaux* (1803), fascinantes por su escala gigante[34].

Aun con distintos matices, los tres citados abandonan la cosmogonía antigua, pero no la cosmología de la esfera, pues, en la estela de J. Kepler y de I. Newton, piensan que las huellas de la geometría se expresan en el mundo como si esta ciencia fuese el arquetipo del universo. Sin embargo, ahora el referente aritmético y las proporciones

[34] Cfr. el clásico ensayo de Vogt, A. Max: *Boullées Newton-Denkmal. Sakral Bau und Kugelidee.* Basel und Stuttgart: Birhäuser Verlag, 1969.



31. E. Boullée, *Cenotafio de Newton*, 1784.



32. Cl. Ledoux, *Cementerio en la ciudad de Chaux*, 1804.

armónicas son sustituidos por el geométrico, sin por ello abandonar la analogía albertiana que entiende la obra de arquitectura como una metáfora del organismo. Es decir, aun conservando la perfección clasicista, en sus proyectos entra en escena una poética de la percepción de la regularidad en los cuerpos y sólidos geométricos. De este modo, la aritmética pitagórico-platónica o renacentista del número quedaba desplazada por una geometría de las figuras basada en el sensualismo propio del Iluminismo, es decir, en la percepción acabada, de la «buena forma» (*gute Gestalt*), con la que la reconocemos en la modernidad ulterior.

Incluso Boullée justifica sus preferencias, en particular por la esfera, en virtud de la potencia que ejerce sobre nuestros sentidos y su analogía pura con nuestra organización. «¿Por qué la figura de los cuerpos regulares destaca a primera vista?», se pregunta en *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*.

> Porque —prosigue— sus caras con regulares y se repiten, y porque sus formas son simples. Pero como la medida de las impresiones que sentimos a la vista de los objetos es la razón de su evidencia, aquello que nos hace distinguir, particularmente, los cuerpos regulares, es

> debido a que su regularidad y simetría son la imagen del orden y esta imagen no es otra que la de la evidencia[35].

En otras palabras, a la regularidad de la perfección de la forma geométrica regular, *percibida como bella*, se añade el fenómeno no menos perceptivo de la *evidencia* que acentúa a su vez los *efectos de presencia*. Pero tanto la evidencia como la presencia se exacerban aún más cuando se usufructúa un nuevo dispositivo: el tamaño o la *escala* de los sólidos. Boullée no sólo había reparado en la grandeza inherente a los volúmenes, a los cuerpos geométricos regulares de sus proyectos, sino que se arriesga a definir la arquitectura en virtud de los efectos que provoca en el espectador:

> arte ingenioso por medio del cual se amplían y engrandecen las imágenes, es decir, la que consiste en combinar los objetos de tal manera que nos sean presentados de la forma que desarrollen más su entorno a nuestros ojos[36].

Si me parece llamativo que las opiniones de Boullée engarzan con el valor que los platónicos, la cosmología renacentista o Goethe otorgaban a los cuerpos sólidos regulares, todavía creo que lo es más cuando advertimos que sintoniza plenamente con la propia teoría estética del período desde F. Hutcheson a Kant. En términos kantianos, diríamos que en las obras basadas en los sólidos geométricos confluyen la finalidad objetiva interna, esto es, la que se manifiesta en los radicales nexos de las formas con sus conceptos geométricos previos, y la finalidad meramente formal, sin fines, que segregan las «buenas formas» en la experiencia perceptivo-estética de las mismas.

En este sentido la percepción de los cuerpos geométricos elementales no sólo se acerca a la belleza, sino que se fusiona con ella. Sin embargo, el cambio de escala y los efectos que ello provoca en nuestros ojos, sobre todo cuando son bañados por la luz exterior o en el espacio interno ésta mece a los objetos, desbordan lo bello para rozar la vastedad y la infinitud, es decir, lo *sublime*

[35] Boullée, E.: *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*. Barcelona: Gustavo Gili, col. Punto y Línea, 1985, p. 57.

[36] Boullée, E.: ibídem, p. 75.

matemático en la conocida acepción elaborada por E. Burke y ampliada por Kant[37]. En realidad, estamos ante una experiencia de lo *sublime absolutamente moderna*, pues a través de los indicados dispositivos se logra el *extrañamiento estético* de aquellos sólidos geométricos elementales; una suerte de *shock dadaísta* derivado de una descontextualización espacial y óptica.

Para concluir a modo de epílogo, diría que la disolución del clasicismo no implicó su liquidación sin más, pues emergerá cual Guadiana que aparece y desaparece en la modernidad posterior cuando menos se lo espera; como una experiencia de la historia desde su ausencia, que aflora subrepticia o abiertamente en episodios varios hasta el presente. De hecho, el saber que los principios clasicistas son un mero capítulo en un marco histórico-artístico más amplio, se verá oscurecido por la proclividad a elevar cualquier nuevo principio, fruto de la historia, a una «naturalidad» que propende a universalizar sus convenciones, un orden atemporal que acabará siendo sospechoso de mantener connivencias con la doctrina clasicista disuelta.

Sus síntomas se atisban en la articulación de un discurso o sistema vinculado de un modo u otro al *logos*, a la razón, que posibilita un espacio permanente, aunque perfectible y adaptable, de relaciones de orden y vertebra unos saberes transmisibles como conocimientos objetivables. Este cometido fue el que cumplían las Reales Academias, pero también, a medida que se codifican los «principios modernos», lo cumplen inevitablemente, aunque sea a su pesar, las actuales Facultades de Bellas Artes y de Arquitectura como Academias de lo Nuevo.

Pareciera incluso como si la coexistencia postulada por Claude Perrault entre las bellezas universales o permanentes y las bellezas particulares o cambiantes, así como la intrigante confrontación baudelairiana entre las dos mitades del arte: lo inmutable y eterno de lo bello absoluto con lo fugitivo y lo transitorio de lo bello particular, fueran el punto de encuentro en donde se escenifican hasta

[37] Cfr. BURKE, E.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, *l. c.*, pp. 42-62 y KANT: *Crítica del Juicio*, *l. c.*, pp. 152 y ss.

el presente las permanentes tensiones entre la tradición clasicista y la modernidad. ¡Pero, ésta sería otra historia casi interminable! De momento, cerraré este relato con los siguientes versos de Schiller en *Laura* que traslucen las añoranzas y los anhelos, las melancolías y las nostalgias de la Grecia antigua:

> Por eso mis espíritus escapando a su dueño buscan patria,
> disueltas las cadenas de sus miembros,
> bañándose los hermanos separados,
> reconociéndose los hermanos separados,
> reconociéndose de nuevo.
> y también tú, cuando espiabas mis ojos,
> ¿qué aurora recorría tus mejillas?
> Cuando estábamos juntos
> ¿no huíamos alegres encendiéndonos,
> como un exiliado hacia su patria?

IV

Los orígenes de la arquitectura y los «primeros principios»*

En años recientes los intentos de fundamentar una teoría o una práctica de la arquitectura han recurrido, como hipótesis presumible, al análisis de la propia arquitectura, tanto de las obras ya realizadas y existentes como de los procesos proyectuales. La arquitectura ha ido profundizando en sí misma como un conocimiento analítico; ha escorado, al menos como una de las principales líneas de fuerza, hacia posiciones racionalistas revisadas. Esta actitud ha retomado temáticas olvidadas, buceando, en una pirueta insospechada de reclamo a la historia, en lo que ya en el Iluminismo, con Laugier a la cabeza, se definía como «principios verdaderos», «principios constitutivos» (E. L. Boullée) o «vrais principes» (Durand) y que en las recientes referencias son designados «principios lógicos» (A. Rossi) o «elementos constantes» (G. Grassi), etc.

Estos recursos revelan, por un lado, un renovado empeño por hallar procedimientos analíticos y lógicos para la arquitectura y, por otro, brotan y fructifican en la aspiración indisimulada a fundamentar la propia disciplina en un período de crisis de identidad. Esto es lo que ha estado sucediendo en los años pasados y continúa operando en

* Este ensayo apareció con el mismo título en la revista «Temas de arquitectura», n.º 225 (1979), pp. 17-25.

la denominada *recuperación de la disciplina*. Por esto, no debe sorprender este volver la vista hacia atrás, estas carreras, a veces precipitadas, de idas y venidas, esta búsqueda de antecedentes. Y, mucho más, cuando esos antecedentes se localizan en los albores de un cicio histórico todavía inconcluso.

El interés, pues, que ha despertado y sigue acaparando la arquitectura de la Ilustración no es algo fortuito. Es fruto de una tradición de fundamentación disciplinar que reconoce en la arquitectura del XVIII, de su segunda mitad, una veta incomprensiblemente devaluada de nuestra propia modernidad. Tema éste, como sabemos, actualizado historiográficamente por las clásicas obras de E. Kaufmann o por una obra, a primera vista desconcertante, como *La casa de Adán en el Paraíso* de J. Rykwert, de enorme interés para quienes intentamos avanzar en la elaboración de una epistemología de la arquitectura.

Naturalmente, hoy nadie se preocupa por los *modelos originarios*, pero sí se continúan operando las reducciones a unos *primeros principios*, a una «lista de invariantes», estáticas o dinámicas, según se consideren las pervivencias ontológicas o las concepciones dialécticas, que en última instancia remiten y se asientan en el extremo imaginario de un arco que se tensó en el Iluminismo. Entonces, el desvelamiento, ya operado en el XVII, de la *arbitrariedad* del lenguaje arquitectónico supuso una fuerte sacudida a la estabilidad y las premisas epistemológicas del lenguaje clásico, así como una entrada en crisis, a pesar de posibles supervivencias ulteriores, de las teorías compositivas y proyectuales basadas en los «órdenes» o en la «proportio».

Hoy asistimos a una conciencia similar de pérdida de identidad tras la proclamada, no sin ambigüedad, crisis del Movimiento Moderno y los albores de lo que alegremente empieza a conocerce como lo «postmoderno». Por todo ello, no parece ocioso retomar ciertas temáticas iluministas para, en otras ocasiones, poder abordar con más propiedad la situación actual.

El debate arquitectónico del XVIII se encuadra en un horizonte epistemológico y, por supuesto, histórico más global. No se desentiende ante todo de lo que la propia Ilustración

significó para las diversas emancipaciones disciplinares, empezando por la Estética como disciplina y acabando por la propia autonomía de la arquitectura. Y, desde luego, la transición de la *naturalidad de la arquitectura* a la conciencia de la *arbitrariedad* de su lenguaje, a su carácter *artificial*, se sitúa en la antesala de los debates sobre la especificidad y sobre sus categorías disciplinares y principios. Si el XVII, acorde con otras remociones, desvela la *arbitrariedad* a partir del famoso enfrentamiento entre F. Blondel y Ch. Perrault en la «querelle» entre los antiguos y modernos, el siglo XVIII se caracteriza por la progresiva fundamentación de la *autonomía*. Una autonomía, desde luego, en la acepción de su época, es decir, en consonancia con los desplazamientos que experimenta el cuadro de las categorías filosóficas, estéticas, arquitectónicas, en el marco del proceso general de emancipación de las diversas disciplinas.

Afecta, en suma, a ese reconocimiento de lo específico y propio de las diferentes actividades humanas y de sus productos, de su no dependencia respecto a otras instancias trascendentes o exteriores. Desde ahora, lo bello, el orden, la armonía, la proporción y otras categorías tradicionales de la estética o de la composición arquitectónica no estarán subordinados a apriorismos objetivos, sino a los datos empíricos de las facultades de la percepción o a las instancias supremas de la razón. En este nuevo clima se articulan variadas temáticas arquitectónicas, aunque en esta oportunidad sólo me ocuparé de la de los orígenes.

1. LA REINTERPRETACIÓN DE LA MÍMESIS EN ARQUITECTURA

Como sabemos, en el siglo XVIII entra en profunda crisis la teoría de la *mímesis* o *imitación* en las artes. Ya sea desde el empirismo inglés (Hume o Gerard, por ejemplo) o desde la «Scienza Nuova» (1725, 1744) del italiano G. B. Vico, hace aguas esta concepción tradicional, que también venía contaminando a la propia arquitectura. Frente a ella, afloran las primeras concepciones sobre la imaginación y la fantasía artística en oposición a la servil imitación. A finales de siglo, Kant se referirá a la facultad creadora

como *actividad productiva*. Incluso, cuando la teoría de la mímesis sobreviva, perderá su carácter de pasividad, de puro reflejo mecánico.

Estos cambios empiezan a ser visibles en los residuos de la arquitectura como arte imitativo que detectaremos en los teóricos del XVIII; incluso, en un autor tan revolucionario proyectualmente como el propio Boullée. Pero el cambio sustancial del siglo será una matización decisiva que lo alejará del mismo concepto imitativo de épocas anteriores.

El Iluminismo en su reinterpretación introduce un nuevo *referente*. Desde J. F. Blondel (1771), aunque se mantiene la arquitectura como imitación de la naturaleza, lo *natural* empieza a tener otro sentido: la adecuación racional de las formas a sus fines y la conformación a los materiales. Para Laugier el nuevo referente será la «simple naturaleza» y sus procesos. Más concretamente, la «cabaña rústica» se convertirá en el modelo de las magnificiencias de la arquitectura[1].

Sin duda, el italiano F. Milizia, siguiendo la tradición de sus maestros Mengs y Winckelmann y, sobre todo, de la estética intelectualista desde Batteux, será el mayor defensor de la «arquitectura como arte de imitación». En su principal obra, la compara a la pintura, la escultura, la elocuencia, la poesía y la música, si bien se percata de que la arquitectura no tiene el *modelo natural*:

> La arquitectura no tiene semejante modelo. ¿Dónde se encuentran casas fabricadas por las manos de la naturaleza que los arquitectos puedan tomar como ejemplo a imitar...? A la arquitectura le falta en verdad el modelo formado por la naturaleza; pero tiene otro formado por los hombres, siguiendo la industria natural de construir sus primeras habitaciones[2].

[1] Cfr. LAUGIER, Marc-Antoine: *Essai sur l'architecture* (1753). París, 1755, pp. 9-10.

[2] MILIZIA: *Principi di architettura civile*, 1781; este texto y todos los que sigan de Milizia están tomados de la antología de GAMBUTI, A.: *Il dibattito sull'architetture nel Settecento europeo*. Firenze: UNIEDIT, 1975, pp. 169-172. Cfr. otros textos en RYKWERT: *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: G. Gili, 1975, pp. 51 y ss.

Se trata, por supuesto, de la misma cabaña rústica de Laugier. No obstante, para Milizia, que reconoce la normativa neoclasicista de sus maestros, la imitación (o «representación artificial de un objeto») en arquitectura debe ser también la imitación de la naturaleza bella, perfecta, de la que se destila de una perfección imaginada que no existe en realidad:

> *Imitar la naturaleza bella* es lo mismo que imitar una selección de partes naturales, perfectas, que componen un todo perfecto que naturalmente no se da... Siendo la arquitectura un arte de imitación, su perfección está en lo mismo en lo que se encuentra la perfección de todas las artes, es decir, en la selección de las partes más bellas del modelo rústico de la cabaña, modelo original que se impondrá como generador de los *principios* o fundamentos de toda arquitectura. Ahora bien —continúa Milizia—, si el ejemplar de la arquitectura es aquella primera producción salvaje de la cabaña, es de este modelo rústico de donde esa arquitectura debe elegir las partes más bellas, imitarlas bien, ennoblecerlas, disponerlas de un modo natural y conveniente al uso del edificio, a fin de que por la variedad de los miembros,

1. Laugier, *La cabaña rústica*, 1753.

> combinados propiamente a su objeto, resulte un todo agradable.

En los diversos textos insistirá en esta noción de «bella natura» y en la *selección* de las mejores partes. Nociones, que, por otra parte, son frecuentes en el período e invocadas tanto, entre otros, por Diderot como por D'Alembert en el discurso preliminar de la propia *Enciclopedia*.

El principio imitativo gozará de bastante vitalidad a finales del XVIII e incluso durante el primer cuarto del XIX. Y es curioso destacar cómo un arquitecto tan renovador como Boullée recae en la teoría de la *imitación*:

> entiendo por *arte* todo lo que tiene por objeto la *imitación de la naturaleza*; que ningún autor en arquitectura haya emprendido la tarea que me he impuesto; y que si logro, como me atrevo a creer, demostrar que la *arquitectura* en sus relaciones con la naturaleza tiene tal vez más ventajas que las otras artes, será preciso concederme necesariamente...

Esta temática la retrotrae, por una parte, a la vieja polémica sobre la *naturalidad* o *arbitrariedad*, a su dependencia respecto a la naturaleza (tesis débilmente defendida por F. Blondel) o a que sea un «arte fantástica» y de «pura invención» (siguiendo la opinión de Cl. Parrault); por otra, su oposición a la pura invención y sus alusiones irónicas a las «locuras» de Piranesi, no le impiden situar el debate en el marco de la *imaginación* como facultad productiva, una de las temáticas básicas de la estética emancipada.

> Es preciso, escribe en la Introducción a su *Essai*, concebir para efectuar. Nuestros primeros padres no han construido la cabaña más que después de haber concebido la imagen. Es esta producción del espíritu, es esta creación la que constituye la arquitectura.

¿Cómo se reconcilia esta recién introducida *mediación* de la producción o creación con que sus «principios constitutivos emanen de la Naturaleza»? La respuesta al aparente callejón sin salida del arte como pura invención o como emanación/imitación, es sorprendente:

> Esto, ¿puede autorizar a establecer la posibilidad de un arte de pura invención? Para tener derecho a avanzar esta posibilidad sería preciso probar que los hombres pueden concebir imágenes que no tengan relación alguna con los objetos de la naturaleza. Pero es incontestable que no existe idea que no emane de la naturaleza... Calificamos *bellos* los objetos que tienen el máximo de analogía con nuestra organización y rechazamos aquéllos, que, desprovistos de esta analogía, no convienen a nuestra forma de ser[3].

De un plumazo Boullée introduce un nuevo *referente*: la *naturaleza humana*. Pero no la interpreta en términos éticos a lo Rousseau, sino desde la tradición empirista y psicologista de los ingleses. Lejos de las clásicas analogías con la música o con la proporción como ley de la que brotan los «principios costitutivos» de la arquitectura, se recurre a la *analogía* de los objetos, entre ellos los arquitectónicos, con nuestro *organismo*, convirtiéndola en la base de la composición arquitectónica.

La teoría de la *analogía*, como muestra la propia cita que hace en su texto de otro de J. Locke, es de procedencia empirista, pero tiene una larga apoyatura en el pensamiento del período, tanto en Buffon como en la *Enciclopedia* o en el *Code de la nature* (1755) de Morelly. Incluso, es el título de una obra frustrada de Le Camus de Mézierès, *La Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec notre organisation*.

La teoría de la analogía sustituye así a la de la *semejanza* de la teoría imitativa habitual. En esta inflexión Boullée, acorde con el pensamiento Iluminista, convierte a la *fisiología* del hombre en el punto de partida, en la clave para el conocimiento de la naturaleza, pues con el ser humano se desvela la verdad y el ser de la naturaleza. Los fundamentos de nuestras sensaciones tienen que buscarse en nuestra organización física, en la fisiología y en la psicología. No está lejano, por tanto, del propio Diderot o del

[3] BOULLÉE, E. L.: *Architecture, Essai sur l'art* (177-1784), según la versión francesa de ROSENAU, H.: *Boullée & Visionary Architecture*. London: Academy Edition, 1976; los textos citados corresponden a las pp. 120, 119, 120, 121.

Traité de l'âme de Lamettrie y de la relevancia, como guía, otorgada a la experiencia corporal sensible.

No es casual, por tanto, el abandono de la matemática como base ni que el proceso formativo se apoye en la analogía de los cuerpos y de sus propiedades con nuestra estructura a través del acto perceptivo. El proceso formativo remite, pues, tanto a los carácteres visivos de los elementos y los cuerpos arquitectónicos como a sus repercusiones psicológicas en una auténtica «historia natural» del alma. La imitación es una operación activa que, a través del mecanismo analógico, es capaz de encontrar en los instrumentos propios de la arquitectura un poder sobre nuestros sentidos, sobre nuestro organismo. La imitación se filtra y cristaliza en las formas esenciales que la naturaleza nos despierta a través de la percepción de la regularidad.

Por su parte, otro autor como A. Chr. Quatrèmere de Quincy, uno de los últimos intérpretes de la arquitectura como imitación, insistirá en el carácter *indirecto*, *metafórico*, como apuntará en diversas ocasiones en su *Encyclopédie méthodique*:

> La arquitectura, como se ha visto, no dependiendo más que de un *sistema voluntariamente establecido* y de una imitación, si se puede decir, *metafórica*, podría por esto mismo estar sometida a leyes que, por ser *arbitrarias*, se habrían vuelto las más tiránicas... Ya no es la cabaña de la que sale, ni el hombre sobre el cual ella se modela, es la Naturaleza entera la que se convierte en el tipo de su imitación[4].

Como puede apreciarse, se trata de una salvación «in extremis» de la teoría imitativa que intenta conciliar la dicotomía que venimos apuntando, devenida una auténtica aporía para ciertos autores iliministas, entre la *naturaleza* y la *convención*. La permanencia de la imitación en arquitectura hasta entrado el XIX, como es el caso del propio Quatrèmere de Quincy en su famoso *Diccionario*, puede explicarse por la pervivencia del mito del retorno

[4] QUATRÈMERE DE QUINCY, M.: *Encyclopédie méthodique*. París, 1778-1825, t. IX, p. 120.

a lo primitivo, a lo originario, a aquello que es «natural» y previo a toda convencionalidad, como pensaba el propio G. B. Vico en relación a la Lengua. Pero, paradójicamente, se reconocía y partía de la crisis del código clásico, aceptándose los criterios relativistas y subjetivos. Es decir, al mismo tiempo lo que estaba siendo desechado, estaba sustituyéndose por hipotéticas teorías.

Este apego tranquilizante a la naturaleza y a su imitación conjuraba la extraña sensación de vértigo estimulada por el reconocimiento de la arbitrariedad del lenguaje arquitectónico, pues esto suponía reconocer muchas otras cosas. La supervivencia de oposiciones como *imitación/pura invención, naturaleza/convención* será una pesadilla que el Iluminismo no podrá sacudirse, sin tener en cuenta las secuelas desastrosas, en opinión de Boullée, que conlleva la «pura invención» de un Piranesi, por ejemplo, pues la representación de sus *sueños* y *locuras* es contraria en apariencia a la edad de la razón, al rigorismo iluminista.

2. Los orígenes y el modelo de la cabaña

El origen de la arquitectura es un tema iluminista que discurre en paralelo a los debates más amplios sobre la teoría del lenguaje en general. De ella se ocuparían autores como G. B. Vico, Rousseau, Diderot, Condillac o Herder, entre otros; autores, por otra parte, preocupados por el *mito de lo primitivo*. En arquitectura cristaliza en el tema de *la cabaña o la choza*. Desde luego, ya la encontramos en Vico, en el ensayo *Sobre el origen del lenguaje* de Rousseau o en la voz *Architecture* del primer tomo de la *Encyclopédie*. Pero quien la plantea en términos propiamente proyectuales será, como es sabido, M. A. Laugier en 1753. Y a la misma se referirán la mayoría de los tratadistas del XVIII, a excepción de Lodoli. La suscribirán Boullée o W. Chambres y se reproducirá durante el XIX en los dos famosos diccionarios de arquitectura de A. Ch. Quatrèmere de Quincy y Viollet Le-Duc. Llegaría hasta el XX en el propio Le Corbusier, A. Lurçat, circunstancialmente en Wright, Gropius o en el expresionismo visionario.

Como sabemos, el tema de la cabaña no emerge en el XVIII pues lo introduce el propio Vitruvio tratando de esclarecer los orígenes lógicos e históricos, los presupuestos de la arquitectura como disciplina y «ars». Y reaparecerá, adoptando distintos matices, en *Tratados* famosos como el de Alberti o Filarete, así como en las sucesivas traducciones de la obra vitruviana. También conocemos diferentes representaciones gráficas, como la del mismo Filarete, la de G. B. Caporali (*Architettura con il suo commento et figure Vetruvio*, 1536), C. Cesarini (*De Architettura di Lucio Vitrubio*, 1521), de J. Goujon (1547) hasta llegar a las *Exercitationes Vitruvianae primae de G. Poleni* (1826). No obstante, será, precisamente, a mediados del XVIII cuando el tema de los orígenes y la hipótesis del modelo alcanzen un nuevo sentido: la cabaña deviene el artificio sobre el cual descansará la reflexión sobre los principios. Justo, en el período que coincide con la disputa entre el purismo geométrico de los arquitectos revolucionarios y el clasicismo.

> El hombre —escribía Laugier en 1753— quiere hacerse un alojamiento que le cubra sin sepultarlo. Algunas ramas abatidas en el bosque son los materiales apropiados a su diseño. Escoge cuatro de las más fuertes, las alza perpendicularmente y las dispone en cuadrado. Encima coloca otras cuatro en trasversal y sobrepone a éstas otras inclinadas que se reúnen en la punta por dos lados. Esta especie de techo está cubierto de hojas bastante apretadas a fin de que ni el sol, ni la lluvia puedan penetrar: y he aquí el hombre alojado[5].

Laugier no parece coincidir con el hombre primitivo de Rousseau, sino que estaría más próximo a Locke o Condillac. No se preocupa por el marco histórico del constructor originario, le importa más partir de la hipótesis y la especulación apriorística sobre la naturaleza original de ese hombre y su respuesta a los elementos hostiles que de las circunstancias reales de su desarrollo. Hace tabla rasa de esa historia, interesándose más por las argumentaciones hipotéticas sobre la «naturaleza del hombre» y la «Naturaleza»,

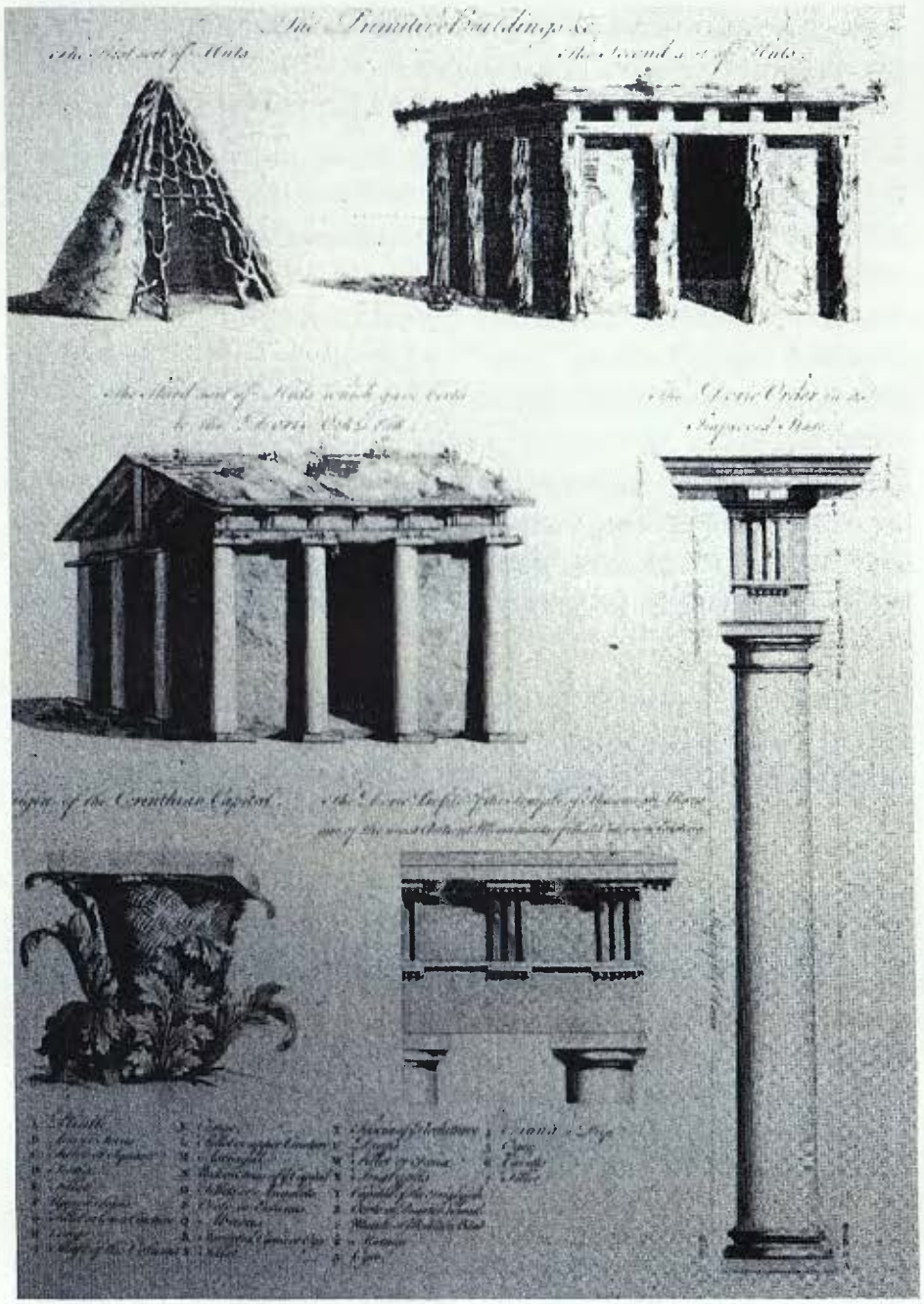
[5] LAUGIER: l. c., pp. 9-10.

conceptos fundidos, que por la exposición histórica de su evolución.

Desde luego, dejando a un lado las diferencias, el tema del origen en el XVIII permite la imagen de una especie de duplicación de unos inicios confusos, de unos primeros tiempos indeterminados temporalmente, de una duplicación de estos inicios en el presente. La Naturaleza reenvía a una imagen de sí misma anterior a cualquier eventualidad histórica perturbadora, a un orden segregador de nuevos principios normativos, donde el entramado de las sucesivas fases históricas se identifica con la figura de la *identidad*. Las figuras de la identidad y de la duplición parecen regir y presidir este entorno que apenas tendrá en consideración un tema básico para el pensamiento y la arquitectura del siglo siguiente: la historia. Y esto es consecuente con la contraposición entre la *naturaleza* y la *civilización*, entre los elementos originales y los artificiales, que han dado lugar, en los términos patéticos de Rousseau, a la decadencia, la perversión, la corrupción, etc.

No es casual, pues, que el propio Laugier, Lodoli y otros condenasen la arquitectura de su época como corrupta. Por esto, tanto en un caso como en otro, la nueva tarea será restablecer el estado natural, la unidad originaria del hombre. Surge así la arquitectura en medio de un paisaje idílico, donde el hombre desnudo, inerme ante los elementos y los animales, busca sus primeros refugios sin sepultarse, como ocurre en las cuevas.

Laugier insinúa la técnica para la construcción. Pero tan interesante como el texto, es la ilustración aparecida en la edición de 1755, hoy suficientemente divulgada. Se trata de una representación alegórica. A la derecha, en un primer plano, se encuentra una figura femenina con aspectos y vestidos antiguos, sentada sobre un montón de columnas, capiteles, cornisas derruidas, es decir, de elementos de arquitectura canónica. Simboliza la arquitectura. Mientras que en el brazo y la mano izquierdos sostiene instrumentos del constructor, apunta con la derecha a la cabaña construida con troncos y con ramas, dirigiendo todo su cuerpo hacia ella. En mitad se halla un «genius» alado con los brazos abiertos y con llamas sobre su cabeza, personificación de la inspiración y la idea de imitación:



2. W. Chambers, *Tipos de cabaña primitiva*, 1759.

> Tal es la marcha de la simple naturaleza: el arte debe su nacimiento a la imitación de sus procedimientos. La pequeña cabaña rústica que acabo de describir, es el modelo sobre el cual se han imaginado todas las magnificiencias de la arquitectura[6].

[6] LAUGIER: *ibid.*, pp. 9-10.

Es destacable que para Laugier, como queda explicitado en la ilustración de la arquitectura derruida y corrupta de su tiempo, la cabaña no es sólo la evocación del origen, sino el modelo del futuro para cualquier arquitectura. El criterio de simplicidad de este primer modelo permitirá evitar los «defectos principales» y alcanzar las «verdaderas perfecciones».

A pesar de sus intentos por esquivar la historia, Laugier termina por identificar el *modelo cabaña* con lo que globalmente denomina *arquitectura antigua*, pero no se compromete en exclusiva con él. En sus *Observations sur l'architecture* (1765)[7] propone un nuevo modelo: el de la *avenida de árboles* y la *palmera*, relacionados metafóricamente con el espacio gótico, la bóveda y el pilar. Así pues, los modelos de la cabaña o la avenida de árboles, el sistema clásico/el sistema gótico, que no el estilo, serán los dos modelos donde se manifiesta la «simplicité» de la arquitectura y afectarán al pasado originario, al presente y al futuro por desplegar. En ambos casos estas extrapolaciones de los modelos a la fundamentación de una nueva arquitectura no progresan por principios absolutos, sino mediante la observación empírica, como algo que puede aclararse.

El carácter empírico, positivo, se advierte en el abandono del antiguo canon de los órdenes o de las proporciones, más vinculados a los sistemas metafísicos, a favor de los *procedimientos* de la naturaleza. Por otra parte, hay que destacar la presencia del segundo modelo, ya que el Iluminismo viene asociándose generalmente a la duplicación de lo *clásico* —con lo equívoco que resulta este término—, siendo así que *el gótico* empieza a interpretarse a partir de unas propiedades similares de simplicidad.

En Milizia, principal seguidor de Laugier, la cabaña recibe en la obra citada una interpretación naturalista más intensa, pero, al mismo tiempo, la fundamenta en una historia genética de las objetivaciones de los hombres:

> A la arquitectura le falta en verdad el modelo formado por la naturaleza (*como sucede en la pintura*); pero tiene otro formado por los hombres, siguiendo la industria

[7] Cfr. *Observations sur l'architecture*. Paris-La Haye, 1765, pp. 116-118.

> natural en construir sus primeras habitaciones. La cabaña rústica es la arquitectura natural; la cabaña rústica, es el origen de la belleza de la arquitectura civil,

como trata de ilustrar también con un grabado en *Le vite de piu celebri architetti* (1768). No obstante, vuelve a sacar también el tema del *gótico* aliado a la palmera y detecta su origen en los templos del bosque en los pueblos primitivos. Un origen evocado por otros autores y el romanticismo posterior. Así como la arquitectura griega se desarrolló de la cabaña, la gótica surge del bosque. El gótico tiene, por tanto, un tratamiento tan naturalista como el modelo inspirado en la cabaña. Ambos se convierten en categorías mentales, no como meros principios formales de un estilo determinado, sino como puntos de partida de unos sistemas arquitectónicos sometidos a un análisis racional. Así serán presentados en diversas obras a primeros del XIX, como, por ejemplo, en la *Historia de l'Art* (1822, tomo IV) de Séroux d'Agincourt y así se detectaría en las propias manifestaciones «goticistas» desde 1740 (Langley, Miller, Walpole)[8].

Si bien los modelos predominantes, como el conocido de W. Chambers (1759), suelen asociar la cabaña con el origen del orden dórico, J. Hall, por ejemplo, en *On the origin and principies of gothic architecture* (1798) ilustra la tesis de la avenida y la palmera con relación a la teoría del origen del gótico; incluso, realizando un modelo en madera, siguiendo las teorías del filósofo Warburton[9].

Lo interesante es apuntar el cambio de sentido del gótico respecto a las apreciaciones peyorativas sobre el mismo de otros contemporáneos. En cualquier caso, a finales de siglo era común la reducción de la arquitectura a su origen natural. Incluso, va adquiriendo ciertas connotaciones nacionales o históricas, tal como se advierte en obras como las de R. de Chamoust (1783), referida al orden francés, de

[8] Cfr. LOVEJOY: *The first gothic revival and the return to Nature, Essays in the history of Ideas.* Baltimore, 1948, pp. 136-165; WIEBENSON, D.: *Greek, Gothic and Nature* 1750-1820, *Essays in Honor of W. Friedlander.* Marsyas/New York, 1965, pp. 187-194.

[9] Las descripciones de Warburton se encuentran en las obras de GROSE, F.: *The antiquites of England and Wales.* London, 1773 y *Essays on gothic architecture.* London, 1800.

Cl. M. Delagardette (1786) sobre el origen y los cinco órdenes o la de W. Wrighte (1767) sobre la arquitectura grotesca y rural[10].

Desde otra perspectiva, la cabaña se convertirá en una nueva temática de la arquitectura que encontraremos tanto en algunos «ateliers» de Ledoux y algún diseño de J. J. Lequeu como en el género peculiar desde mediados del XVIII de las «fabriques» o los «cottages».

3. LOS «PRIMEROS PRINCIPIOS»

> Como para todas las artes, es propio de la arquitectura que sus principios estén fundados sobre la simple naturaleza y que en los procedimientos de la una estén marcadas claramente las *reglas* de la otra.

Así se expresaba Laugier en su citado Ensayo del 53, añadiendo que «acercándose en la *ejecución en la simplicidad de este primer modelo* es cómo se evitan los defectos y se alcanzan las verdaderas perfecciones». El hecho de que se sienta cautivado por la Antigüedad Clásica es el tributo paradójico de la ahistoricidad del modelo iluminista a la historicidad de una convención. Su admiración explícita por la Maison Carrée de Nimes no desvirtúa la deducción de los «*verdaderos principios* de la arquitectura», de las «partes esenciales» en la composición (columnas, arquitrabe, frontón), fundamento de todas las bellezas. Las partes introducidas por la *necesidad* anidarán las *licencias*, mientras las añadidas por el *capricho* serán el germen de todos los defectos. La *simplicidad*, pues, será el principio que legitime, siguiendo los *procedimientos* de la naturaleza simple, la sustitución del antiguo canon apriorístico de los órdenes y de la proporción por el modelo, a similitud de lo que se desprende de la observación de los modelos naturales: la cabaña y la avenida de árboles.

[10] Cfr. DE CHAMOUST, R.: *L'ordre françois, trouvé dans la Nature*. París, 1783; DELAGARDETTE, Cl. M.: *L'origine de l'architecture, Règles des cinq ordres d'architecture de Vignole*. París, 1786; WRIGHTE, W.: *A primitive hut. Grotesque Architecture or Rural Amusement*. London, 1767.

Los principios, pues, poseen un carácter *empírico o positivo/racional*. Tras la crítica implícita al modelo apriorístico, los primeros principios se erigen en la nueva *autoridad*. Su búsqueda se convierte en un intento reiterativo, que se irá traduciendo en nuevos criterios compositivos. La base de esta operación remite a la propia concepción del modelo natural. Abandonada la explicación trascendente, la Ilustración proclama para la Naturaleza la inmanencia. La Naturaleza y sus principios no son algo confuso, impenetrables al entendimiento, sino que pueden ser desvelados y aclarados sistemáticamente. Su extrapolación a la arquitectura supone la elaboración de un nuevo simulacro para justificar, para fundamentar de nuevo la disciplina arquitectónica tras la bancarrota, al menos ideológica, que está erosionando al sistema de los principios clásicos (sobre todo, la teoría de los órdenes y de la proporción).

Otra cuestión resulta ser la propia ambigüedad de los nuevos principios. Por un lado, se reniega de la deducción apriorística anterior, de su carácter absoluto, pero, por otro, se advierte la proclividad a convertirlos en «bellezas esenciales». A pesar de esta aporía, la arquitectura empieza a interpretarse como un producto artificial que, incluso desde la evocación analógica e imitativa, se reconoce en sí misma.

Milizia será más prolífico en la enumeración de los nuevos principios; junto a categorías próximas a las habituales en los Tratadistas clásicos (simetría, variedad, unidad, euritmia o conveniencia) o a la estética clasicista contemporánea, añade las temáticas de la *necesidad*, el *antiornamento*, la *funcionalidad*. Si se pierden de vista, no habrá ciencia ni arte, sino tan sólo *capricho*.

> El origen, pues, y el análisis de la *primitiva arquitectura natural* es la gran *norma* que debe dirigir a los arquitectos en sus obras y dirigir los juicios en el examen de aquéllas.

A continuación Milizia esclarece ciertas motivaciones profundas de la temática iluminista. Vale la pena abusar de una cita más extensa:

> Los principios expresados hasta aquí son todos positivos y constantes, inalterables por la moda, independientes

> de la autoridad, inflexibles a los ejemplos, universales en todos los países de cualquier clima que sean, ya que derivan de la naturaleza misma de las cosas y del buen sentido... Estos principios todos juntos constituyen la belleza esencial y verdadera de la arquitectura y forman la *metafísica*, que no es más que la *ciencia de los primeros principios*, fundados sobre observaciones constantes y universales. Así pues, toda ciencia, y todo arte tiene la *metafísica*, pero bien diversa de la escolástica... Así pues, todo el examen referente a la belleza de la arquitectura depende de un razonamiento continuo sobre lo natural y sobre lo verdadero. De donde no se debe tener en cuenta la autoridad, ni los ejemplos cuando se oponen a la razón; sólo son válidos si son uniformes a la razón, sirviendo entonces para ilustrarla mayormente y volverla más sensible[11].

Este texto merecería un amplio comentario. En su carácter programático y contundente preanuncia la retórica de los futuros manifiestos. Milizia es consciente de la crisis de los principios absolutos, metafísicos, aunque su renuncia a los mismos no esté exenta de ambigüedad. Los principios no se imponen a la experiencia. Poseen rasgos positivos, racionales, en cuanto se apoyan en un *análisis* de la primitiva arquitectura, y contagian tanto a la operación proyectual como a la crítica o historiográfica. Se destilan de la observación, de la experiencia a partir de los modelos naturales.

No obstante, Milizia no se desprende de los lastres *sustancialistas*, detectables en la proclama de su inalterabilidad, en la alianza de lo bello con lo verdadero (siguiendo la versión de la Estética intelectualista) y con el bello ideal de Winckermann, o en la fijación de una norma de aplicación universalista, sin prestar atención al «locus». Los principios delatan la reiterada aspiración iluminista a unificar la multiplicidad de los fenómenos en reglas universales. Y, sobre todo, como propugnaba la propia *Enciclopedia*, los principios de una ciencia (y nótese que para Milizia al igual que para Boullée la arquitectura es ciencia a la par que arte) derivan de la «naturaleza de las mismas cosas». No es casual

[11] Cfr. MILIZIA: *l. c.*, pp. 171-172.

la dependencia de la arquitectura de un «razonamiento continuo», pues, perdida la autoridad, se salvarán si no se «oponen a la razón», dice Milizia. Boullée rematará más tarde:

> En una palabra, el compás de la razón no debe abandonar jamás al genio del arquitecto[12].

Frente a las devociones vitruvianas o palladianas, ningún arquitecto del pasado o del presente se verá libre de la crítica. La propia universalidad de los principios, su ahistoricidad, se fundan en una creencia profunda del XVIII: en la invariabilidad y la universalidad de la misma Razón, así como en la teoría de la identidad con los orígenes. La razón como fundamento de los primeros principios no es anterior a los fenómenos, no es un *a priori*, sino que se funda en las observaciones constantes y generales, es decir, precisa de la experiencia de los modelos, se percata de la necesaria mediación entre los modelos y los principios, entre lo particular y lo universal. Así, la confianza de la arquitectura en sus propios principios es, en definitiva, la confianza iluminista de la razón en sí misma. Para el filósofo, advertía Helvetius en *Les progrès de la raison* (1775), la Razón es lo que la Gracia para los cristianos. De la razón crítica, que se emancipa de los valores indudables del pasado, de los códigos inmutables, emerge una fe en la razón que aspira a dominar el mundo. La teoría de la arquitectura, en un símil con la teoría social e ideológica, no es tanto racional porque se emancipe de los principios absolutos y remita a la experiencia (aunque también), sino porque es deudora de las *determinaciones de la razón*.

En el afán por separar lo dado de la tradición o de la autoridad la razón lo reduce a elementos simples, razonables, universales; introduce el proceso analítico que sólo en un segundo paso reordena según las reglas que ella misma dispone, abre el proceso de estructuración. Se trata de descomponer la arquitectura en sus elementos para reconstruirla a partir de ellos mismos. Si para Laugier la *simplicidad* deviene la operación síntesis de los principios, Boullée avanza la hipótesis de que son todavía ignorados o

[12] Cfr. BOULLÉE: *Architecture. Essai sur l'art*, p. 122.

3. E. Boullée: *Cenotafio de Turema*, c. 1785.

que provienen de la analogía con nuestra constitución, para concluir que, descartada la «proporción» como

> ley fundamental de la que emanen los principios de este arte, es fácil al lector presentir que la ley primera, aquella que *establece los principios constitutivos de la arquitectura*, nace de la *regularidad*[13].

La simplicidad, la regularidad y otras categorías similares de lo elemental serán la base del purismo geométrico que explica la conocida reducción a la geometría elemental: el cubo, el cilindro, la semiesfera, la esfera, la reducción ornamental. La reducción de los mismos órdenes de la tradición clásica hasta su disolución (Ledoux), etc., serán rasgos por todos conocidos en el 800. Una victoria de la geometría sobre el esquema Neoclasicista en los arquitectos radicales que conduce lógicamente al sólido más regular: la esfera del cenotafio de Boullée en 1784. Una reducción de elementos que afectará también al Neoclasicismo. Una reducción a la geometría, a los trazados reguladores, que se interpretarán hasta *Vers une architecture* (1923), de Le Corbusier, por referencia a los primeros principios, como productos de la razón no adulterada.

[13] BOULLÉE: ibid. pp. 119, 122.

Geometría, devenida lenguaje de la mente, pero no desconexionada de lo empírico, de la sensación, como diría Boullée, o de los procesos perceptivos, como sostendrá el primer racionalismo. Purismo geométrico que sobrevive en Durand, aunque éste sustituya los postulados cosmológicos de su maestro Boullée y Ledoux por el concepto decimonónico de «économie». Los arquitectos revolucionarios tienden a la geometría, descomponen los cuerpos elementales, favorecen su autonomía e independencia compositiva frente a la totalidad, como se advierte sobre todo en Ledoux; parten de la construcción lógica de la arquitectura, de unos primeros principios emanados de la analogía con nuestra constitución en el acto perceptivo.

Frente a la racionalidad más convencional y la reducción de los órdenes al rigorismo de Laugier y Milizia o al clasicismo del reflejo, nos tropezamos con lo que A. Rossi ha denominado el *racionalismo exaltado*[14]. Con un racionalismo que ilumina el sistema, se tiñe de la singularidad autobiográfica de la experiencia, cuestionando la razón científica que muestra su incapacidad para conciliar lo sentimental y lo racional.

Algo que ya sospechaba el propio Diderot al introducir dosis de fantasía, de elocuencia, de imágenes impresionantes y sublimes en el propio sistema conceptual. Racionalismo exaltado que se alía con el simbolismo, con la tradición, también dieciochesca, de la arquitectura parlante a lo G. Boffrand y N. Le Camus de Mézieres. De un simbolismo no literario, externo, sino intrínseco, promovido por los medios específicos del significar propio de la arquitectura. De un simbolismo que actúa en el campo de los medios compositivos, en el juego de los volúmenes y las masas, de la luz, del espacio, en la síntesis de los factores elementales en su evidencia perceptiva, etc. Así, la extrema racionalidad de los principios se alía con las cargas alusivas a la *dimensión de la memoria y de lo imaginario*, con la depreciada categoría disciplinar de *carácter*, de la que hace uso Boullée y que está a punto de rescatarse.

[14] Cfr. ROSSI, A.: *Para una arquitectura de tendencia*. Barcelona: G. Gili, 1977, p. 215 n.

Precisamente, con este *racionalismo exaltado* es con quien más parece sintonizar el actual neorracionalismo. Ya estaba presente en algunas manifestaciones del primer racionalismo como, por ejemplo, en el Constructivismo ruso. Asomaba, incluso, en el primer tratado casi olvidado del racionalismo alemán, *La arquitectura funcional* de A. Behne en 1923.

El recurso a los primeros principios permite iniciar un análisis a partir de sus elementos más simples; descomponer hasta llegar al origen y mostrar cómo son posibles las combinaciones de estos elementos. Es evidente que la operación presenta riesgos y ambigüedades, como hemos visto. Por esto me parece que acierta M. Foucault cuando, refiriéndose a la epistemología de este período, apunta una disposición común a las distintas disciplinas y, desde luego, comprobable en el caso de la arquitectura: se trata de la «búsqueda de lo elemental en un *sistema artificial* y que por ello mismo puede hacer aparecer la *naturaleza desde sus elementos de origen* hasta la simultaneidad de todas las *posibles combinaciones*». Pero en esta época, a diferencia de las anteriores, el empleo de estos signos o elementos no es ya

> un ensayo de encontrar por debajo de ellos el texto primitivo de un *discurso tenido, y retenido, para siempre*; es el intento de descubrir el *lenguaje arbitrario* que autorizará el despliegue de la naturaleza en su espacio, los términos últimos de su análisis y las leyes de su composición[15].

Palabras que podrían suscribirse con propiedad en el campo de la composición arquitectónica, de una *emancipación* de la misma que toma autoconciencia de sí misma; que pugna por legitimarse sin acudir a trascendencias, por ser reconocida en su autonomía disciplinar. No sin ambigüedades, fruto de aporías no siempre resueltas entre las oposiciones naturaleza/convención, naturaleza/historia, naturaleza/razón, naturaleza/sistema, búsqueda de lo originario/sistema artificial, etc. Ingredientes todos ellos que alimentan otros aspectos de su base epistemológica.

[15] FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1968, pp. 68-69.

V

El tercer estado estético: el clasicismo romántico*

> Llamo clásico a lo sano, y romántico a lo enfermo. La mayor parte de lo nuevo no es romántico porque sea nuevo, sino porque es débil, enfermizo y enfermo; y lo antiguo no es clásico porque sea antiguo, sino porque es fresco, alegre y sano[1].

Con este veredicto tan contundente trazaba Goethe en una plácida velada primaveral de 1829 con Eckermann una línea divisoria entre el clasicismo y el romanticismo que, dada la ascendencia sobre el período artístico de quien lo profería, delimitaría unas fronteras casi infranqueables. Mediante este proceder dual, casi maniqueo, lo romántico no sólo quedaba asociado con lo patológico, con lo corrupto, algo sobre que acababa de ensañarse Hegel en

* *La utopía del tercer estado estético* es el texto de la conferencia pronunciada en el ciclo *Romanticismo y modernidad*, dirigido por el profesor Francisco Jarauta. Murcia: Universidad de Murcia/Colegio de Arquitectos Técnicos (5-04-1988). Fotografías del autor.

[1] Eckermann: *Gespräche mit Goethe*. Wiesbaden: E. Brockhaus, 1949, pp. 263, 64; cfr., p. 269 (citaré esta edición, pues la traducción castellana es incompleta). Cfr. Jenisch, E.: «Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke». *Goethe, Neue Folge*, XIX (1957), pp. 50-79, y sobre la relación con los románticos: *Goethe, Neue Folge*, XXIX (1967), pp. 43-64 y 294-323.

sus primeras *Lecciones sobre estética*, sino que reforzaba su interpretación tópica como decadencia.

Si bien Goethe no aborda el pronóstico hegeliano del «después», de la muerte del arte, en su condición del modo supremo en el cual se aprehende y representa lo verdadero, sí constata, en cambio, el fracaso de una de las aspiraciones románticas más deseadas: que el arte actúe como instrumento para la construcción de la «salud transcendental» y el artista ejerza su oficio cual médico no menos transcendental en su condición de conjurar las amenazas psíquicas y restaurar los equilibrios. No obstante, en el veredicto no puede pasarse por alto que, tal como se aprecia en Hegel, en *La Escuela romántica* (1832-1833) de H. Heine o en *Souvenirs d'Egotisme* (1832) de Stendhal, Goethe estaba apurando en su condena las heces del romanticismo tardío.

Las vivencias del «después del arte» hegeliano o del final del período artístico, tal como se propagan a finales de la década de los años veinte y aún más en la siguiente entre los miembros de *La joven Alemania* o se traslucen en las críticas a los románticos y la censura a la mala subjetividad, tienen como diana preferida de sus dardos las fases tardías del romanticismo, así como sus retractaciones y conversiones a los intereses de la Santa Alianza y de Metternich. Lejanos quedaban, pues, aquellos momentos aurorales que brillaban en el horizonte inconmensurable que proyectaba el espíritu transcendental; que tanto participaban de una actitud ilustrada y cosmopolita en nada contradictoria con el proyecto romántico de perfectibilidad y de la progresión universal.

1. Joseph Stieler, Goethe en 1827.

Sea como fuere, desde finales del Siglo Ilustrado cundía la impresión de que se asistía al hundimiento de la utopía del orden, así como de que proliferaban los síntomas que traslucían una ruptura definitiva con los órdenes estables del Discurso clásico. Era posible rastrear la disolución de este discurso

tanto en la consciencia progresiva sobre la pérdida de la armonía clásica, la disociación entre lo objetivo y lo subjetivo, la maduración de nuevas categorías estéticas, como lo sublime y lo pintoresco, o en la reinterpretación, si es que no el abandono, de la mímesis artística en la creación que, en las obras artísticas, se traduce en la sustitución correlativa de la semejanza clásica por la convención de los signos arbitrarios. O, lo que es lo mismo, en la ruptura de las ligazones casi connaturales entre las cosas y las imágenes. En este marco, como ya hemos visto más arriba, era especialmente llamativa la desintegración de los órdenes clasicistas del Vitruvianismo, así como el percatarse del carácter artificial del lenguaje en arquitectura y en las artes.

Sin embargo, a pesar ello, pareciera como si, una vez asumida la pérdida de la «naturalidad» en los lenguajes artísticos, experimentando todo posible orden estilístico a partir de las convenciones arbitrarias de los juegos lingüísticos o desde la añoranza insatisfecha de un orden perdido que se sospecha como irrecuperable, se persiguiera una nueva utopía de la reconciliación. De cualquier manera, no es posible abordar tanto la confrontación entre lo clásico y lo romántico como su mitigación o plausible proyecto de reconciliación si no es reconsiderando una genealogía sobre la que repara con clarividencia en 1830 el propio Goethe en el campo de la poesía, si bien afectaba igualmente a los restantes géneros artísticos:

> El concepto de poesía clásica y romántica, que se ha extendido por doquier y tantas disputas y divisiones suscita, prosigue Goethe, parte originariamente de mí y de Schiller. Yo defendía en la poesía la máxima del *proceder objetivo*. Schiller, en cambio, que operaba de un modo *completamente subjetivo*, sostenía su manera como la correcta y, con objeto de defenderse frente a mí, escribió su ensayo sobre la poesía ingenua y sentimental. Los Schlegel adoptaron la idea y la desarrollaron, y ahora todo el mundo habla de *clasicismo* y *romanticismo*, algo en lo que nadie pensaba hace cincuenta años[2].

[2] Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, *l. c.*, p. 323.

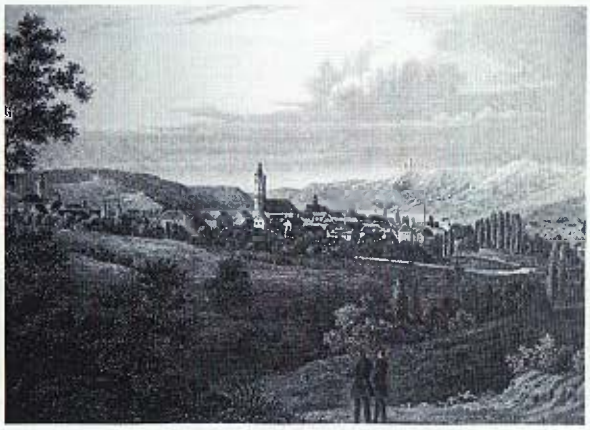
Este valioso testimonio en primera persona sobre el origen de la confrontación entre lo clásico y lo romántico nos traslada al marco histórico y conceptual en donde se despliega, el cual no es otro sino la analizada *querelle* entre los antiguos y los modernos. Ahora bien, mientras que en Goethe la querella parece quedar circunscrita al ámbito poético, en los autores por él citados: Schiller y los hermanos Schlegel, el par dual *clásico* y *romántico*, bajo los disfraces categoriales más ambiciosos como sean lo *ingenuo* y lo *sentimental* o la *formación estética natural* y la *formación estética artificial*, se teñían con los tintes de una estética antropológica en ciernes.

¡Aún más! En el alba romántica los motivos ilustrados se detectan por doquier. En particular, el mecanismo tan arraigado del antagonismo y la invocación de la naturaleza humana. Esta, en efecto, rebrota como un referente que, en consonancia con su postulada universalidad, queda comprometida con el alumbramiento del sujeto transcendental de raigambre kantiana. Un sujeto que ahora se ve transmutado en humanidad, interpretada como una cualidad del ser humano, como algo infinito. Como un ideal de humanidad, en suma, al que se aspira aun a sabiendas de que, desde el sujeto empírico, desde quien se zambulle en el fango de la vida o se sumerge en las aguas menos límpidas y más agitadas de la historia y la experiencia, nunca se alcanzará por completo.

Teniendo como telón de fondo estas premisas, se comprenderá mejor cómo la dualidad entre lo clásico y lo romántico desborda tanto la cronología y las categorías artísticas e historiográficas como cualquiera de las plasmaciones concretas del período, afectando en profundidad a los dos momentos de la sensibilidad estética que, con anterioridad a las manifestaciones de sus resplandores en las obras concretas, se los supone inscritos originaria y universalmente en la naturaleza humana.

A este respecto no hay que pasar por alto que ni la Ilustración ni el primer Romanticismo se liberan de una concepción abstracta del género humano, de una humanidad universal, que vincula de un modo natural a los individuos. Tal vez por todo ello, la confrontación entre lo clásico y lo

romántico se vea abocada a un callejón, de difícil salida, que obstruye la reflexión concreta sobre la reconciliación entre el ideal abstracto de la naturaleza humana y la situación concreta real, entre la naturaleza y la historia.



2. Jena en la época de Goethe.

Sin duda, en la salida de emergencia se propugna que desaparezca o al menos se mitigue esta confrontación en una reconciliación que no solamente neutralice a los dos polos, sino que los libere de sus propias limitaciones. En efecto, si retornamos a la ofensiva romántica originaria, la Escuela que tenía su epicentro en Jena y su arco temporal entre la década postrera del Setecientos y la primera del Ochocientos, pronto caemos en la cuenta de que la confrontación entre lo clásico y lo romántico era menos tensa que la que se suscitaría entre el romanticismo temprano y el tardío, conocido habitualmente bajo la denominación del Romanticismo de la Restauración.

Tal vez por ello, el mismo Goethe, que no podía ignorar las tentativas primerizas de reconciliación ni despejar sus propias vacilaciones, en una confesión epistolar, desconcertante en apariencia, parece darnos ciertas pistas sobre lo que no era sino una de las ambiciones románticas originarias que, aunque tardíamente, ahora se veía forzado a reconocer:

> Ya es hora, insinuaba en 1827, de que se *reconcilie definitivamente la disociación apasionada entre los clásicos y los románticos*. Que nos formemos es la principal exigencia; de qué lado nos formemos sería indiferente si no debiéramos temer el deformarnos con falsos modelos[3].

[3] Goethe: Carta a Carl Jacob Ludwig Iken del 27 de septiembre de 1827, *Goethes Briefe*. Hamburgo: Ch. Wegner Verlag, vol. IV, 1967, p. 249.

Precisamente, semejante reconciliación venía siendo la aspiración recurrente de los protagonistas más activos de la teoría estética y del arte románticos y es la que promueve la utopía del tercer *estado* estético, si la abordamos como una categoría filosófica, o del tercer *estadio* si la interpretamos como una de época. Una utopía que, como no podía ser por menos, se veía envuelta en una bruma transcendental antes de ser divisada como la figura artística de la reconciliación; antes de que se plasmara en las tentativas formales de lo que pasaré a denominar el *clasicismo romántico*.

Como acertadamente apuntaba Goethe, aun sin nominarla, la utopía del tercer estado estético se gesta en Schiller, pero tampoco es ajeno a la misma él mismo. En efecto, Goethe no sólo se había visto inmerso en las tensiones acostumbradas de la *querelle*, sino que a lo largo de su extensa vida y producción literaria oscilará permanentemente entre los dos polos. Si en su época juvenil, subyugado por Herder, admira al Maestro Erwin von Steinbach, dudoso constructor de la Catedral de Estrasburgo, o a Shakespeare y alumbra *Werther*, tras su viaje a Italia en 1789 se arrepiente de las primerizas veleidades tempestuosas y las vinculaciones al movimiento prerromántico de *Der Sturm und Drang* y proclama el clasicismo como su baluarte, tal como se trasluce desde el *Wilhelm Meister* (1794-1796) y *Winckelmann y su siglo* hasta el segundo *Fausto* (1823).

No deja de ser ilustrativo que la acción en estas obras se desarrolle desde una conciencia de la separación entre el ideal clásico de la armonía y la sociedad escindida; tras percatarse de que el ideal clasicista ha abandonado la tierra y Europa ya no es la patria de los griegos. Sin embargo, erigiéndose sobre las ruinas del mundo clásico, Goethe siente que la reconciliación entre la Antigüedad y la Modernidad es aún posible en un proyecto de síntesis, tal como lo deja traslucir con tenuidad desde *Las afinidades electivas* (1809) en el motivo del *jardín* y del *parque*.

La predilección por el primero es recurrente en su vida, pues no en vano tanto en la Gartenhaus a las orillas del Ilm como en su residencia urbana en la plaza del Frauenplan cultivará con esmero sendos jardines en sintonía con sus

preocupaciones botánicas sobre la morfología de las plantas. Pero todavía más apasionante fue su participación activa en la transformación y la metamorfosis de la naturaleza orgánica cuando en 1778 asumió la dirección del nuevo Parque del Ilm en Weimar, al que configura siguiendo los modelos paisajísticos ingleses que se venían experimentando en Wörlitz.

3. Casa de Goethe en Frauenplan. Estado actual, Weimar.

4. Casa de Goethe en Frauenplan. Lado del jardín.

Precisamente, en *Las afinidades electivas* una propiedad transformada en parque es el lugar adonde se retira el rico barón Eduard con su mujer Charlotte para alejarse del mundo social y artificial de la Corte y disfrutar de una relación amorosa recuperada. Con tal fin, como alternativa al palacio urbano o incluso al castillo que se encuentra en la misma propiedad, construyen una cabaña rústica, cubierta de musgo. Sin embargo, resulta intrigante que ésta ya no sea la morada del hombre primitivo a lo Vitruvio ni, tampoco, del hombre desamparado de Laugier y Ledoux o la del pastor en la Arcadia, sino simplemente un refugio ocasional antojadizo, una «*follie*», de unos personajes cortesanos que sueñan con retornar de un modo simulado a los paraísos perdidos, sacudidos por una pasión amorosa idílica que tampoco es ingenua sino sentimental en la acepción schilleriana, la de un matrimonio convencional que por prejuicios familiares había postergado reflexivamente su unión social.

Si entresacamos los escasos indicios que desde sus inicios nos ofrece el relato, como las rocas, las veredas y los vericuetos, los recorridos de la visión, los matorrales y los bosques, los desniveles y los accidentes topográficos, observamos que favorecen «los *diversos cuadros* en que, por

así decirlo, se enmarcaba el paisaje», mientras que, gracias a los arreglos que introducía de continuo la entregada Charlotte, «resultaba un ámbito agradable donde se *demoraban con gusto la mirada y la imaginación*». Por ello resulta plausible deducir que la idea del parque responde a la del jardín pintoresco paisajístico de influencia inglesa, mientras que la prolongación de la mirada y el entretenimiento de la imaginación en lo contemplado resaltaban la *demora estética* y el protagonismo del *nuevo espectador* ilustrado.

Ahora bien, a no tardar en el desarrollo de la narración, si las llegadas del Capitán y de Ottilie, hija adoptiva de Charlotte, provocan un cruce que rompe la existencia idílica, sumiendo a la pareja en una confusión amorosa, más decisivo para la organización de la bella propiedad fue el contraste que se producía entre el diseño espontáneo de Charlotte, que obedecía a su *intuición*, y los proyectos guiados por la *reflexión* del Capitán, pues parecían reproducir las tensiones entre lo *ingenuo* y lo *sentimental* sobre las que había reparado unos años antes su amigo Schiller. La Arcadia inicial se transformaba así en un terreno un tanto prosaico, sometido a la racionalización productiva y concebido parcialmente para obtener beneficios económicos; en un *espacio de contemplación estética* y de *producción utilitaria*.

Sin embargo, aunque herida y amargada en los primeros momentos, a Charlotte no le quedaba otra salida a no ser expiar la reconciliación entre las dos sensibilidades, pues «ya no podía dejar seguir adelante lo *antiguo*, ni rechazar del todo lo *nuevo*». En la intersección entre ambos, si la naturaleza y el arte tendían a complementarse y fusionarse, el parque en su conjunto devenía metáfora y alegoría de una doble reconciliación entre la naturaleza y la cultura, así como entre la posesión y la belleza. Precisamente, ésta había sido la función del jardín paisajístico en la estética inglesa, al que en ocasiones se denomina igualmente *«clasicismo sublime»*.

Con anterioridad, su vecino en Weimar, el refinado Schiller, que residía a escasos metros de Goethe, desde las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) venía abogando de un modo más argumentado por una síntesis profunda entre las dos sensibilidades. El motivo que la

5. Casa de Goethe en el Ilmpark, Weimar.

6. Casa de Goethe en el Ilmpark.

desencadena es aparentemente histórico: la comparación enfrentada entre Grecia y lo moderno. Pero lo más incisivo es que esta oposición pone al descubierto una secuencia de antagonismos con mayor calado conceptual entre la naturaleza y la cultura, la objetividad y la subjetividad, la limitación y la infinitud, la totalidad y la fragmentación. Si nos detuviésemos en el último eslabón, nos percataríamos de que es el embrión de uno de los tópicos que venía salpicando a los episodios estéticos desde la *querelle* francesa y sus tentativas de apaciguamiento.

Siguiendo el decurso de este tópico, en Grecia se conciliaban los antagonismos, pues su geografía y sociedad mantenían la unidad de la naturaleza humana, así como la armonía de las esferas de su actividad. En otras palabras, Grecia cultivaba el hombre total, la *totalidad*, y, en justa correspondencia, su arte era capaz de representar a todo el hombre, al hombre armónico, al hombre bello en suma. Forzado a dar algunas pistas sobre sus señas de identidad, en el primer momento o estadio eran los griegos, sus obras artísticas, principalmente la poesía y las artes más plásticas, como la escultura y su motivo por antonomasia: el cuerpo humano. Estos son los modelos que se ofertan como su consumación histórica. Sin embargo, por distintos motivos, la humanidad helénica no podía durar, ni siquiera apurando la identidad o la reduplicación de sus simulacros en los clasicismos. Por eso, en una acrobacia temporal de siglos, nos transporta a un segundo momento o estadio[4].

[4] Cfr. Schiller: *La educación estética del hombre*. Madrid: Espasa Calpe, Col. Austral, 1968 y ss., en particular la Carta VI, pp. 26-35; XV, pp. 72-74.

Este segundo momento, que lo sitúa en su propia actualidad, está presidido por la figura rectora de la *fragmentación*. Contrapuesta a la *totalidad* de los griegos, no sólo venía despuntando como un lugar común durante la Ilustración, sino que ahora es encumbrada a una categoría antropológica que tanto puede afectar al resquebrajamiento interno de la naturaleza humana en direcciones varias: la división de las ciencias, la separación de los oficios, la especialización, etc., como a las relaciones entre los individuos y la sociedad como un todo, y convertirse incluso en la categoría por antonomasia de la modernidad artística.

Rastreando la reflexión que va de Rousseau y Herder a Schiller, los hermanos Schlegel, Hölderlin o Hegel[5], podría sostenerse sin exageración alguna la siguiente hipótesis: lo moderno, tanto desde la atalaya del sujeto transcendental ilustrado e idealista como desde la empiria artística, se gesta y despliega bajo el *síndrome de la fragmentación*. Y digo intencionadamente síndrome, ya que la fragmentación es vivida por el sujeto como un desgarramiento, si es que no un desdoblamiento, de la interioridad, mientras que en las artes se manifiesta en el desplazamiento del estilo por las maneras, tal como puso en evidencia la pluralidad de estilos en los Historicismos, y, como subrayó Hegel en sus reflexiones estéticas en torno a la desintegración entre la forma y el contenido de las obras artísticas.

En cualquiera de los ámbitos, la *fragmentación* es incorporada como una experiencia amarga de imprevisible duración y asumida como el atributo recurrente del presente que puede manifestarse tanto en ciertos dramas y escenas de familia, en la música y la poesía, en la arquitectura y la pintura de los nuevos, como filtrarse en las categorías

[5] La contraposición entre la totalidad y la fragmentación venía siendo abordada desde ROUSSEAU: *Discursos a la Academia de Dijon* (1750). Madrid: Peralta, 1977, pp. 62-63 y es tratada, entre otros, por HERDER: *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele, Sämtliche Werke*. Berlin: Ed. B. Suphan, 1877 y ss., Band III, p. 217, y HÖLDERLIN: *Hyperión o el eremita en Grecia* (1799). Madrid: Peralta, 1976, pp. 114-120; cfr. RIPALDA, J. M.: *La nación dividida*. Madrid: FCE, 1978, pp. 47 y ss. y MARCHÁN FIZ, S.: *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Forma, 1987, pp. 66-71.

estéticas distintivas de lo romántico, como sean lo sentimental, lo interesante, lo químico y lo desmembrado.

Desde las diversas perspectivas, la disolución accidentada del clasicismo, el liberalismo estético, la pluralidad estilística, estas y otras peripecias que sacuden el mundo artístico en torno al Ochocientos, autorizan una lectura de la modernidad emergente a la luz de la fragmentación y a la inversa. Sin embargo, a pesar de unos pronósticos tan inquietantes, late la confianza, por tenue que sea, de que la fragmentación, en cuanto parada provisional en la corriente, puede llegar a ser remontada, superada incluso, en una *totalidad inédita*, aunque todavía desconocida hasta que brille de nuevo con luz propia. Por el momento se vislumbra más en el pensamiento que en la realidad, avalada como está por una instancia todavía no realizada: el Ideal de Humanidad.

En este marco de un optimismo desbordante, en las *Cartas sobre la educación estética* Schiller cursa una invitación a traspasar los umbrales de este tercer estado, lanzando un reto arriesgado: la recuperación de la totalidad, de la unidad perdida, sin aplazamientos frustrantes, aun a costa de poner al descubierto las desventuras de un sujeto: el transcendental, arrinconado a las precariedades fácticas del universo ideal de lo estético. Una totalidad que ya no podrá rejuvenecer de un modo confuso, como aconteciera en Grecia, sino, en sintonía con las luces recién encendidas, iluminada en todos sus rincones e impulsada por el arte más elevado, por la belleza como consumación de la Humanidad. En otros términos, el Ideal de Humanidad de este tercer estado se resolvería, en cuanto idea reguladora, en un ideal estético. El arte está en condiciones de regenerar la naturaleza humana hasta hacerla capaz de incidir sobre el sujeto de la acción, el ideal se encarna en la nueva tierra prometida por mediación del arte.

Este es el horizonte donde se divisa asimismo en *Sobre la poesía ingenua y sentimental* (1796) el tercer estado y, como se desprende de pasajes como el que sigue, teniendo igualmente como telón de fondo una profunda nostalgia de Grecia:

> Si se recuerda el hermoso paisaje que rodeaba a los antiguos griegos; si se piensa en qué intimidad con la libre

> naturaleza vivía este pueblo bajo su cielo feliz y cuánto más cercanas a su simplicidad eran sus representaciones... o ellos sentían la naturaleza; nosotros sentimos lo natural; más... el sentimiento del que aquí se trata no es, pues, el que los antiguos tenían; más bien coincide con el que tenemos nosotros hacia los antiguos[6].

En este clima propone Schiller un tercer estadio que reconcilie las dos épocas: la griega y la moderna, y los modos homónimos de sus sensibilidades poéticas, elevando así el estadio histórico a la categoría de un estado estético. En efecto, aun postulando que lo *ingenuo* y lo *sentimental* predominan respectivamente en cada una de las dos épocas históricas: la Antigüedad clásica y la actualidad o edad moderna, las dos categorías no se reducen a operar como un mero dispositivo historiográfico, sino que se trasforman en dos modos de sentir o de la sensibilidad estética, mientras que en la práctica del arte son reconocidas como las dos modalidades de existencia poética, de hacer poesía.

En realidad, para Schiller las categorías históricas tienen que ver menos con la historia artística que con la filosofía de la historia artística y su fusión con la función y el efecto del impulso lúdico, estético. Las diferencias no tienen que ver tanto con las épocas cuanto con las *maneras* y los *modos de sentir* (*Empfindungsweisen*), como será común al romanticismo posterior y supo ver con lucidez Baudelaire.

En efecto, si bien lo ingenuo es asociado con la poesía antigua y lo sentimental con la moderna, en sus páginas se entreveran de un modo continuado el plano histórico, referido a las dos épocas diferenciadas de la historia humana, y otro más abstracto, relacionado con las dos tipologías poéticas o modos de sensibilidad estética. Incluso se produce un cruce en el sentido de que si lo ingenuo es el modo hegemónico de los antiguos y lo sentimental resulta algo marginal, en el mundo moderno predomina lo sentimental, siendo periférico lo ingenuo.

[6] SCHILLER: *Sobre la poesía ingenua y sentimental* (1795), en *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre la poesía ingenua y sentimental*. Barcelona: Icaria, 1985, pp. 83 y 85.

En consecuencia, da la impresión de que en el tercer estado lo clásico se romantiza y lo romántico deviene clásico. En esta permuta, para Schiller tan poetas ingenuos son Dante y Cervantes, Shakespeare y Sterne como eran Homero y Sófocles, mientras que Goethe, en contra de su propia estimación, es un poeta sentimental. Desde una visión optimista de que la cultura tiene todavía fe en la posible realización del ideal, la poesía y el arte se trasforman en una bella y conmovedora ficción de lo que todavía ha de venir.

Sorteando sin embargo los avatares de esta dualidad, pareciera como si el hombre moderno, azuzado por el ideal de humanidad que acoge a ambos modos poéticos, se viera forzado a transitar al mismo tiempo sus sendas para reconciliarlos,

> de suerte que cada uno preservaría al otro de incurrir en su extremo, pues el primero protege el ánimo contra la exaltación, y el otro lo aseguraría contra la flojedad. Porque debemos, en fin, confesar que ni el carácter ingenuo ni el sentimental, tomado cada cual por sí solo, agotan por completo el Ideal de Humanidad bella, que no puede nacer sino del *íntimo enlace de uno y otro*[7].

El esquema binario de la poesía ingenua como tesis y la sentimental como antítesis se ve desplazado por uno triádico que se sintetiza en el Ideal como una unidad superior. Se sugiere incluso que este enlace íntimo podría plasmarse en la categoría moderna de lo sentimental elegiaco y, dentro de éste, en el idilio en cuanto representación artística de este ideal, de la humanidad inocente y feliz. Pero no en el género del idilio pastoril que tanto abundaba en la literatura y la pintura paisajística desde Poussin a S. Gessner, sino en un idilio que exige en el hombre moderno no tanto un retorno a la naturaleza en la línea de Rousseau, que en el arte se concretaba en una vuelta a la naturaleza de los griegos en Winckelmann, cuanto en el escenario moderno de la cultura; en un reencuentro del arte con la naturaleza bajo las condiciones que introduce la reflexión, en una reconciliación con ella en la necesidad y la libertad. Una unidad, en suma, mediada por la cultura:

[7] Schiller: *Sobre la poesía ingenua y sentimental*, *l. c.*, p. 145; cfr. p. 91.

> Propóngase un idilio que realice también aquella inocencia pastoril en hombres cultivados y en todas las circunstancias de la vida más activa y fogosa, del pensamiento más amplio, del más alto refinamiento; un idilio, en suma, que guíe al hombre hasta el Eliseo, ya que no podamos volver hacia la Arcadia[8].

En el idilio así interpretado, sin renunciar por completo a la añoranza de la Arcadia, de nuestra infancia perdida para siempre en las brumas de los tiempos, se camina hacia el Eliseo, hacia un futuro imprevisible que bascula entre la limitación o la *finitud de lo clásico* y la *infinitud romántica*, en la confianza de que su realización fáctica se consumará en una tercera categoría: el Ideal. En esta dirección, la reconciliación no solamente es una cuestión del próximo futuro, sino una aspiración infinita que no puede ser alcanzada por completo.

En este y otros testimonios del período el programa del tercer estado estético, asumido como un objetivo del ideal poético y de la poesía perfecta en el próximo futuro, aspirará a unificar ambos principios: la individualidad con la idealidad o a individualizar el ideal y a idealizar lo individual. Una aspiración que se halla en consonancia con una filosofía de la historia tardoilustrada, particularmente kantiana, cuya tercera fase, tras el predominio primerizo de la naturaleza y el posterior del arte, culminaría en el *Ideal* de un arte perfecto, deudor del entendimiento y de la libertad, que retorna de nuevo a una totalidad reinstaurada de la naturaleza humana como una finalidad del género humano, sin por ello renunciar a la *reflexión*.

En suma, el tercer estado estético, como combinación de la primera y la segunda categoría, de lo ingenuo y lo sentimental, no puede entenderse sin la mediación estética kantiana del *juicio estético reflexionante* que Schiller asume junto a la concepción triádica de las categorías que aparece en la *Crítica de la razón pura*, pues la reproduce de un modo casi literal[9].

[8] SCHILLER: ibídem, p. 126.

[9] Cfr. KANT: *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1978, & 11, p. 116. A este respecto la fundada interpretación de SZONDI, P.: *Schriften II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp TW, 1978, pp. 96 y ss.

7. Teatro de Weimar en la época de Goethe y Schiller.

Aunque sea sin abandonar por completo los predios del sujeto transcendental, las teorías de lo moderno y la reconciliación en F. Schlegel, tal como se desprende del *Sobre el estudio de la poesía griega*, están volcadas más hacia lo histórico y el campo del arte. No sólo redacta una docena de ensayos sobre la poesía, la comedia, la elegía y los idilios o la historia de la poesía, sino que inserta a todos ellos en un volumen que lleva un transparente título: *Los griegos y los romanos. Ensayos históricos y críticos sobre la Antigüedad clásica* (1795-1797), con la clarificadora advertencia de que en su intención está el «zanjar las disputas de los amigos unilaterales de los poetas antiguos y modernos»[10].

Esta nueva reedición de la *querelle*, inspirada a su vez en Schiller, se instaura ahora en una confrontación entre la *formación estética natural* de los antiguos y la *formación estética artificial* de los modernos, la cual sedimenta en una cadena de oposiciones cuyos eslabones alternativos y excluyentes son lo instintivo y lo reflexivo, lo objetivo y lo subjetivo, lo bello y lo interesante, lo clásico y lo progresivo y lo clásico y lo romántico. Si la formación natural de los antiguos se plasma en lo objetivo, en la concordancia, en lo bello, en la teoría de la forma perfecta que encarna el clasicismo, en el estilo, la artificial de un segundo período, que es la de los modernos y su actualidad, cristaliza en lo

[10] Schlegel, F.: *Die Griechen und die Römer. Historische und Kritische Versuche über das Klassische Alterthum*, en *Studien des klassischen Altertums, Kritische F. Schlegel Ausgabe*. Paderborn-München: Verlag Fedinand Schöning, vol. I., 1979, p. 207; cfr. pp. 204 y ss.; Jauss, H. R.: «Schlegels und Schiller Replik aud die "Querelle des Anciens et des Modernes"», en *Literaturgeschichte als* Provokation. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1970, pp. 67-107 (eliminado de la traducción castellana).

interesante, sinónimo de lo característico, de la fuerza estética subjetiva, de las maneras.

La hegemonía moderna de lo *interesante*, junto a postular un triunfo del devenir y la temporalidad sobre el ser y la atemporalidad, provoca un desbordamiento de las fronteras de lo bello, una descomposición de la forma perfecta, estimulando de paso las categorías de una estética negativa, con lo feo a la cabeza, y la exacerbación de la fragmentación. Lo bello deja de ser, por tanto, el ideal de lo moderno, mientras que su sustituto: lo *interesante*, es como

> un mar de fuerzas en lucha en donde las partículas de la belleza descompuesta, los fragmentos del arte destrozado, se agitan revueltos y confundidos en una mezcla turbia. Se lo podría denominar un *caos* de todo lo sublime, bello y atractivo que, al igual que el antiguo caos, del que, como enseña la leyenda, se ordenó el mundo, espera un *amor* y un *odio* para separar los componentes diversos y unificar lo similares[11].

No obstante, la hegemonía de lo interesante en esta segunda fase acaba arrastrando a la anarquía, a una catástrofe de lo moderno. Como consecuencia de ello, lo interesante pasa a ser considerado una crisis pasajera del gusto que, en su contemporaneidad, empezaba a traspasar los umbrales de un tercer peldaño o estadio, de una fase de síntesis:

> El momento, en efecto, parece estar maduro para una *revolución estética* gracias a la cual *lo objetivo* podría ser *dominante en la formación estética de los modernos*[12].

Una *revolución estética* que remite al tercer reino o la tercera edad de la tradición mística alemana, secularizada por Lessing como autoformación en *La educación de la raza humana*, y opera como una categoría histórico-filosófica que, tras los excesos de lo interesante, restablece el equilibrio. En este percatarse de encontrarse en el alba de una nueva época, lo antiguo, lo objetivo recuperado, ya

[11] SCHLEGEL, F.: «Die Griechen und die Römer», en *Studien des klassischen Altertums*, *l. c.*, pp. 223-224; cfr. pp. 217, 219; *Über die Grenzen des Schönen* (1794), *Studien...*, pp. 35-44.

[12] SCHLEGEL, F.: *Die Griechen und die Römer*, *l. c.*, 269; cfr. pp. 254, 258, 262, 269, 356.

no actúa como algo natural ni como un referente atemporal, sino como un ejemplo singular que tropieza y tiene que reconciliarse con la subjetividad, la artificiosidad y la progresión de lo moderno.

El paradigma para F. Schlegel seguía siendo Goethe: «*El está en el medio entre lo interesante y lo bello, entre lo amanerado y lo objetivo*» y, no en vano, poco antes había confesado a su hermano A. W. Schlegel en febrero de 1794:

8. Goethe y Schiller delante del teatro de Weimar. Estado actual.

> me parece que el problema de nuestra poesía es *la unificación de lo esencialmente moderno con lo esencialmente antiguo;* si pusiera que Goethe, el primero de un período del arte completamente nuevo, ha comenzado a aproximarse a este objetivo, me entenderás perfectamente[13].

Una unificación sobre la que volverá en los *Fragmentos* (1798-1800) de la revista *Athenäum*, portavoz del Romanticismo temprano, en donde se reafirma en su programa estético del tercer estadio:

> Sólo cuando se haya encontrado el criterio y las condiciones de la *identidad absoluta de lo antiguo y lo moderno*, que era, es o será, puede decirse que al menos se ha configurado el contorno de la ciencia (de la Antigüedad) y podrá pensarse en la elaboración teórica[14].

Por último en sus *Pensamientos y opiniones sobre Lessing* (1804) sostiene que

[13] Schlegel, F.: *Die Griechen und die Römer*, *l. c.*, p. 261.

[14] Schlegel, F.: *Fragmente n.* 149, *Kritische F. Schlegel Ausagabe*, vol. II, p. 189.

> solamente de un conocimiento compenetrado y amplio de la Antigüedad griega, unido con uno igualmente fundamentado de la esencia romántica, puede nacer una imitación duradera y fundada o, mejor dicho, una revivificación y asimilación de las grandes ideas de la Antigüedad en nuestra propia naturaleza[15].

En otros fragmentos sueltos, tal vez tardíos, es todavía más imperativo:

> Todos los estudios románticos deben de ser realizados de un modo clásico; todos los clásicos deben convertirse en románticos

o

> los clásicos romantizados (*romantisirte Klassiker*) son incomparablemente más populares que los románticos convertidos en clásicos (*classisirte Romantiker*)[16].

Probablemente, nadie como su hermano A. W. Schlegel en las *Lecciones sobre la bella literatura y el arte* (1801-1802), impartidas en Viena, insistirá con más nitidez en que la

> gran y universal antinomia del gusto antiguo y moderno (que se encuentra asimismo en las restantes artes) sacada a la luz por la historia, sólo está reservado resolverla a la teoría...[17].

Asimismo, en sus *Lecciones sobre el arte dramático y la literatura* (1808), traducidas de inmediato al francés y el inglés y, posteriormente, al italiano y el español, fue quien divulgó estas oposiciones y su reconciliación. Su argumento se resume en estos términos: si bien podría ser pensada

> la poesía antigua (y el arte en general) como un polo de una línea magnética y la romántica como el otro, el historiador y el teórico, para observar a ambas correctamente,

[15] SCHLEGEL, F.: *Lessings Gedanken und Meinungen*, ibídem, vol. III, 1975, p. 64.

[16] SCHLEGEL, F.: *Kritische F. Schlegel Ausgabe*, vol. XVI, pp. 107 y 109; cfr., pp. 110-111.

[17] SCHLEGEL, A. W.: *Schriften*. München: W. Goldmann Verlag, 1965, p. 98

> debería intentar mantenerse en lo posible en el *punto de indiferencia*[18].

Un punto de indiferencia por lo demás nada original, correlativo a la pesimista filosofía de la historia de Fichte cuando coetáneamente define su momento histórico como

> la edad de la indiferencia absoluta hacia toda verdad y del completo desenfreno sin guía ni dirección alguna[19],

por el que había abogado unos años antes el filósofo transcendental por antonomasia F. W. Schelling en la *Filosofía del arte*. Invocando de un modo reiterado a Schiller, Schelling sitúa la construcción del arte como «representación real de lo absoluto», de la «absolutidad» *(Absolutheit)*, en el concierto de la *querelle* entre los antiguos y los modernos, lo bello y lo sublime, lo ingenuo y lo sentimental, el estilo y la manera. Pero, una vez señalados los eslabones de la cadena de oposiciones, defiende de un modo reiterado la *indiferencia (Indifferenz)*, *la compenetración*, *el ser uno*, de sus polos gracias al protagonismo que concede al artista, a

> el *genio* como la indiferencia absoluta de todas las posibles oposiciones entre lo general y lo particular que pueden distinguirse en la relación de la idea o del concepto eterno en un individuo[20].

Tomando como excusa la oposición central que enfrentaba a los clasicistas y a los románticos del momento, sostiene que entre la sublimidad y la belleza no existe una oposición cualitativa y esencial, sino sólo cuantitativa, pues cada caso posee un máximo o un mínimo de cada categoría y ambas se comprenden de tal modo, que no pueden ser separadas. Por ello,

[18] Schlegel, A. W.: ibídem, pp. 98-99.

[19] Fichte, J. G.: *Los caracteres de la edad contemporánea* (1804-1806). Madrid: Revista de Occidente, 1976, p. 33.

[20] Schelling: *Philosophie der Kunst* (1802-1803), en *Texte zur Philosophie der Kunst*. Stuttgart: Reclam, p. 271; cfr. sobre la «indiferencia», pp. 248, 260, 261, 262, 263, 266, 267.

> a causa de la indiferencia entre lo sublime y lo bello la determinación también será de nuevo relativa de modo que lo mismo que en una relación se concibe como sublimidad, por ejemplo, la imagen de Juno, en otra relación puede aparecer de nuevo como belleza en oposición a la sublimidad (como Juno en comparación con Júpiter)[21].

Algo similar acontece con la indiferencia que neutraliza la oposición señalada por Schiller entre lo *ingenuo y lo sentimental*, concluyendo igualmente que

> una vez más la *completa indiferencia* entre lo ingenuo y lo sentimental [...] no ha sido alcanzada por ningún moderno, ni siquiera por Shakespeare[22].

De ello se desprende que la unificación es algo a lo que se aspira y el punto de indiferencia no ha logrado todavía su equilibrio, pues hasta el momento bascula unas veces hacia lo clásico y otras hacia lo romántico. Una aspiración que Schelling refuerza todavía más cuando, tras hacer entrar en escena la conocida oposición goethiana entre el *estilo* y la *manera*, concluye que

> además es evidente que en *la perfección última del arte moderno ha de desaparecer también esta oposición*[23].

¿No se anuncia con esta desaparición el programa estético de un tercer estadio ciertamente dudoso para una historiografía formalista, pero que es posible rastrear en las experiencias artísticas durante el primer tercio de siglo en lo que he denominado el *clasicismo romántico*?

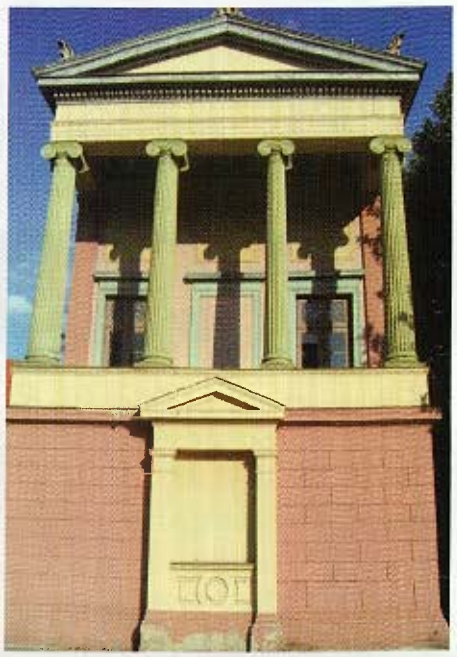
Resumiendo, las suspicacias hacia lo moderno, tras haber atinado en sus síntomas, bien pudieran cargarse a cuenta de un desdoblamiento que atraviesa el período. En efecto, la imagen cíclica de lo clásico parece satisfacer las exigencias de la razón teórica, mientras que la progresión indefinida, el devenir romántico, respondería más bien a los requerimientos de la razón práctica y a la mencionada fragmentación incipiente de la modernidad.

[21] SCHELLING: ibídem, & 66, p. 260.

[22] SCHELLING: & 67, pp. 263-264.

[23] SCHELLING: ibídem, & 69, pp. 267-268.

Sea como fuere, desde ahora se vislumbra una suerte de venganza imprevista de la belleza perfecta, del clasicismo residual, aunque no sea vivenciada tanto desde un placer tranquilo y sedante, desde la gracia y la serenidad, cuanto desde la «añoranza insatisfecha»[24] que no abandonará a muchos episodios de la modernidad ulterior.



9. Clasicismo en Weimar.

Ante todo, en el *clasicismo romántico* como primer hito que podríamos adscribir a este tercer estado desde una perspectiva filosófico-estética o estadio desde la histórica. Hoy en día es bien conocida la pervivencia del clasicismo y la nostalgia de Grecia en los albores del Idealismo estético y del Romanticismo. Bastaría recordar la forma literaria del fragmento como anhelo de la síntesis suprema del sistema, la estética «pintoresca» y el arte de los jardines en el marco del «clasicismo sublime» en Inglaterra, pero, todavía más, los peculiares entrelazamientos que se producen en Alemania y Francia.

En Francia es conocido el culto que rinden a la bella época del Renacimiento en la literatura, sobre todo al clasicismo arcaico del siglo XVI, y la pintura, V. Hugo, Th. Gautier, Delacroix y tantos otros. Incluso, hasta que no consuma la ruptura con el clasicismo en 1830, V. Hugo no encontraba sino «diferencias bastantes insignificantes» entre los cásicos

[24] Schlegel, F.: *Die Griechen und die Römer*, *l. c.*, p. 261; cfr., pp. 219, 355-356. Cfr., los estudios pioneros de Moureau, P.: *Le classicisme des romantiques*. Paris: Libr. Plon, 1932 y Taminaux, J.: *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand*. Den Haag: Muttron, 1967; Kemball, F.: «Romantic Classicism in Architecture», *Gazete des Beaux-Arts*, XXV, febrero (1944), pp. 95-111.

y los románticos[25]. No obstante, con bastante anterioridad a estas indecisiones, me llama poderosamente la atención los proyectos de Ledoux y E. Boullée, paradigmas de la arquitectura revolucionaria del Iluminismo.

En el *Cenotafio de homenaje a Newton* (1784) de Boullée el efecto de evidencia que provoca su desmesurada esfera y la espacialidad no menos sobrecogedora del interior plasman la simbiosis entre lo bello y lo sublime, lo clásico y lo romántico, gracias a una nueva interpretación de esta figura geométrica elemental de ascendencia platónica. También Goethe la combinaba con el cubo en el *Altar de Weimar* (1771) de la Gartenshaus en el Parque del Ilm. Ambos resaltan la evidencia geométrica en sí misma, pero en Boullée la escala puede rozar lo *sublime matemático* en la acepción kantiana al exaltar la grandeza inherente a la esfera como un cuerpo regular. Sin embargo, no la confunde sin más con la vastedad ni la caracteriza únicamente por la escala gigante que ofrece, sino por sus efectos,

> por aquel arte ingenioso por medio del cual se amplían y se engrandecen las imágenes, es decir, la que consiste en combinar los objetos de tal manera que nos sean presentados de la forma que desarrollen más su entorno a nuestros ojos[26].

En Alemania, al lado de los autores citados en el campo literario, habría que reparar en la admiración que muestran Wackenroder y Tieck por Rafael y Durero, los paisajes ideales de J. A. Koch o los de la infinitud espacial en Friedrich, así como la clara voluntad de síntesis entre el Sur y el Norte, que, más allá de las intenciones y los ropajes arcaicos de los Nazarenos, destila *Italia y Germania* (1811 y ss.) de F. Overbeck.

[25] Cfr. BERTRAND, L.: *La fin du Classicisme et le Reour à l'antique dans la seconde moitié du XVIII siècle et les premières années du XIX^e en France* (1896). Genève: Slatkine Reprints, 1968, pp. 366-419 sobre la síntesis.

[26] BOULLÉE, E.: *Arquitectura. Ensayo sobre el arte* (c. 1793). Barcelona: G. Gili, 1985, p. 75.

10. Overbeck, *Germania e Italia*, 1812-1823.

11. L. von Klenze, *Vista ideal de la Acrópolis y del Areópago*. Atenas, 1846.

Sin embargo, como veremos más abajo, nadie como el polifacético K. F. Schinkel lanzó el reto de conciliar lo

antiguo con lo moderno en las diversas artes, convirtiéndole en un programa de actuación al señalar que el artista tiene que

> estar tan compenetrado en su espíritu con la esencia de los tiempos clásicos, con objeto de proseguir libremente su actividad en el espíritu de aquellos tiempos clásicos y producir lo auténticamente *bello* y *característico* bajo cambiantes relaciones y circunstancias.

O

> el estudio clásico del arte es indispensable para un perfeccionamiento del hombre; por eso es tan nocivo en el arte el limitarse al arte oriental y al arte medieval, a la modernidad... Lo único que comporta armonía en la formación total del hombre perteneciente a una época posterior es un estudio auténtico, pero, sobre todo, un ejercicio laborioso de la fantasía tomando como base el arte clásico[27].

[27] SCHINKEL, K. F.: *Das architektonische Lehrbuch*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1979, p. 115 y *Aus Schinels Nachlass*. Berlin: Decker, editado por A. Wolzogen, 1864, vol. III, p. 335.

VI

La arquitectónica de la razón: ¿un gozne entre la razón clásica y la razón moderna?*

La seducción que sigue ejerciendo sobre la presente condición la *Crítica del Juicio* no proviene únicamente de sus lúcidas intuiciones sobre la experiencia estética, sino también de los retos que nos lanza todavía. Tal vez, en analogía con el gran arte, su estructura se asemeja a la de una obra abierta cuyo curso de recepción resulta accidentado y cambiante pero, al mismo tiempo, fascinante en sus imprevisibles recorridos. Sus páginas rezuman una lozanía refrescante pero no menos desconcertante. En particular, a medida que, bajo unas apariencias narrativas compactas, descubrimos sus cavilaciones y discontinuidades, sus excentricidades y hasta provocaciones conceptuales. Por eso considero preferible adentrarme en sus dominios más cual explorador en unas tierras cuyos confines no se abarcan a simple vista, en los que vamos divisando ciertos hitos y dejando señales orientadoras, que irrumpir de un modo lineal o guiado por la rigurosidad de unos razonamientos a menudo interrumpidos o enarbolados desde diferentes atalayas, si es que no girando en torno a circularidades y reiteraciones.

* Este ensayo apareció, bajo el título: «La Arquitectónica de la Razón y sus violaciones analógicas en la Crítica del Juicio», en Vega Reñón, L.; Rada, E. y Mas Torres, S.: *Del pensar y la memoria (Ensayos de homenaje al profesor Emilio Lledó)*. Madrid: UNED Ediciones, 2001, pp. 389-408.

A este respecto, creo que en ocasiones se soslaya de un modo acrítico que el mismo Kant, al abordar la crítica del juicio estético, nos alerta honestamente desde el *Prólogo* sobre su falta de seguridad en un terreno tan resbaladizo como el que pisa; sobre las dificultades con las que tropieza o las perplejidades que le suscitan la búsqueda de unos principios hasta entonces no descubiertos. Incluso, se disculpa con una desusada humildad intelectual ante el sufrido lector por una oscuridad a la que, como teme, no será capaz de clarear por completo.

Y es que el juicio de gusto, en cuanto facultad subjetiva y oculta, referida a lo bello y lo sublime de la naturaleza y del arte, no proyecta la claridad que puede exigirse al conocimiento por conceptos. Tampoco podemos asignarle un principio objetivo según el cual pudiera ser dirigido, comprobado, demostrado incluso. En este contexto, la *Crítica del Juicio*, aun cuando se inscriba en cuanto acontecimiento del saber estético en la lógica ilustrada de la clasificación, deja tantos cabos sueltos que, cuando menos se espera, aflora en sus intersticios el retorno de lo reprimido.

En su conocida lectura deconstructivista Derrida opone, de una manera tal vez exagerada pero a la vez sugerente, a la lógica del marco, del cuadro (*Cadre*, *Tafel*), la *lógica de los «parerga»*, de los *adornos*, interpretados por Kant como «lo que no pertenece interiormente a la presentación total del objeto como trozo constituyente, sino, exteriormente tan sólo, como aderezo»[1]. Una lógica que se sitúa entre los límites del sistema y la ausencia de los mismos, en el punto de intersección entre el adentro y el fuera, aunque sin resolverse en lo uno ni en lo otro.

Desde luego, no es gratuito que la extraiga de aquellas coyunturas más comprometidas o embarazosas, como la «Explicación por medio de ejemplos», pero la osadía de extrapolarla a la estructura general de la *Crítica del Juicio* hace

[1] KANT, I.: *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe, Col. Austral, 1977, § 14, p. 126. De ahora en adelante será citada en el texto entre paréntesis con la abreviatura *CJ*, seguida del parágrafo y la página, teniendo como telón de fondo la edición original: *Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe. Band X*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1978. Cfr. DERRIDA, J.: La *vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978, pp. 44 y ss.

saltar los dispositivos del sistema hasta casi anular las líneas fronterizas del mismo. Sin desembocar en una situación tan extrema, en la que la lógica del «parergon» se revela más potente que la de su marco categorial, presumo que de las tensiones entre ambas lógicas brotan las violencias o dislocaciones repetidas, a las que prefiero denominar *violaciones*, ya que resquebrajan las rigideces de sus articulaciones.

Desde mi punto de vista, Kant sella en la *Crítica del Juicio* un compromiso de clausura con el sistema, pero paradójicamente, aunque coherente con su posición crítica, pronto lo contrabalancea con las flaquezas que lo acechan. O, en otras palabras, si su inserción en el mismo le garantiza un entronque en las restantes partes de la filosofía transcendental, las acrobacias mentales a las que tiene que acudir, anuncian un litigio ininterrumpido entre la *formalización* y las *fugas* que la burlan. Las cisuras o roturas de la red encaman, si no el drama, sí al menos las perplejidades insinuadas, las inseguridades que ensombrecían a Kant como a cualquiera que repare en el sesgo que toman la experiencia estética y sus derivas, activadas en la vivacidad y la versatilidad desveladas en su crítica.

Es bien sabido que el marco categorial de la *Crítica del juicio* procede de la Analítica Transcendental de los Conceptos elaborada en la primera *Crítica*. No en vano, Kant nos recuerda que los momentos relativos a los juicios de gusto «los he buscado guiándome por las funciones lógicas del juzgar» (*CJ.*, & 1, Nota, 101). Sin embargo, enseguida nos damos cuenta de que, a la hora de aplicarlas al nuevo contexto, las desborda. Alguien podría interpretar sus violaciones como una ausencia de rigor, siendo así que, desde su punto de vista, obedecen a un exceso de rigor y de poder crítico. Y es que, no lo olvidemos, el desafío al que nos emplaza Kant radica en trasvasar

> una analítica de los juicios lógicos a una analítica de los juicios estéticos en el momento mismo en el que insiste sobre el carácter irreducible de los unos a los otros[2].

[2] Derrida, J.: *La vérité en peinture*, *l. c.*, p. 81.

1. LA ARQUITECTÓNICA DE LA RAZÓN COMO METÁFORA Y EL NUEVO EDIFICIO

Tanto en la *Primera Introducción* como en el pórtico de la redacción definitiva de la *Crítica del Juicio* su autor se entrega con arrojo, pero al mismo tiempo con cautela, a desbrozar las sendas a través de las cuales transitar en un dominio apenas atisbado, así como a delimitar el lugar que ocupará en el sistema de las facultades superiores del conocimiento y en el sistema de todas las facultades del espíritu humano. Sin divisar sus demarcaciones, parece vislumbrarlas en unos horizontes todavía borrosos, más intuidas a medida que alborea que percibidas con luz meridional. No obstante, en el punto de partida del recorrido lanza una primera suposición: en el orden o familias de nuestras facultades de conocer hay una «facultad o receptibilidad intermedia» (*Mittleres Vermögen oder Empfänglichkeit*) entre el entendimiento y la razón. Es la que cristaliza precisamente en el *juicio*, escorado a pesar de sus premisas teleológicas hacia la «facultad del gusto como juicio estético» (*Geschmacksvermögen als ästhetischer Urteilskraft*).

Kant es plenamente consciente de que su proyecto crítico quedará incompleto mientras no investigue esta facultad, verdadero estímulo para una nueva articulación de su Enciclopedia filosófica. Precisamente en ello radica uno de sus rasgos distintivos respecto a otras tentativas anteriores. En este sentido, es notorio que se nutre de influencias reconocibles y se desliza a través de los hilos conductores de la autonomía de la Estética recién conquistada por el intelectualismo de Baumgarten, G. F. Meier y Sulzer o por el empirismo inglés. Muestra una familiaridad con el arsenal de sus categorías, pero fortalece sus posiciones no sólo debido a que las somete a una crítica, sino, todavía más, porque las sitúa en las antinomias embarazosas que aquéllos habían alentado pero no resuelto. El viejo Kant no enarbola tanto la novedad cuanto la habilidad para vertebrar las temáticas heredadas, la manera inédita de insertarlas en su propio *sistema filosófico*[3].

[3] Cfr. COHEN, H.: *Kants Begründung der Aesthetik*. Berlín: Dummier, 1889, en el que se inspiró GARCÍA MORENTE, M.: «Prólogo del traductor», Kant,

Este giro sistemático se trasluce igualmente en la estructura literaria, ya que, a diferencia de la prosa un tanto cabalística del *Sturm und Drang*, que cultivaba la rapsodia fragmentada, a veces improvisada, ahora el marco categorial determina su desarrollo. Si bien en esta ambición sistemática Kant parece inspirarse en el *Nues Organon* de J. H. Lambert, las alusiones a Linneo delatan asimismo una impronta del *Systema Naturae*. Desde la *Primera Introducción*, en la especificación de la naturaleza se invocan de una manera explícita las técnicas clasificatorias del *Systema*, mientras que la misma representación de la naturaleza deviene sistema para la facultad de juzgar.

No obstante, si bien la vertebración del juicio estético se insiere en el marco categorial, en lo que durante el siglo ilustrado se conocía como la red o la *lógica de la clasificación* y, en el nuestro, ha sedimentado como *formalización*, desborda la *sistematización* empírica de la *Histoire Naturelle*. Y ello, tanto en virtud de su proceder analógico recurrente cuanto debido a que sustituye las oposiciones binarias, plasmadas con frecuencia en quiasmas, por dispositivos triádicos en los que se consuman las mediaciones. En particular, para la razón kantiana, que aspira a la unidad integradora de sus contenidos, la idea misma de sistema es reguladora respecto a la síntesis de los materiales aportados por la experiencia y asigna a cada uno de sus elementos un lugar en ese orden unitario, la posición de cada una de sus partes en el todo.

Al superar el ámbito de lo empírico en aras de una unidad racional *a priori*, la articulación del sistema, a diferencia del mero agregado o del amontonamiento de la rapsodia, cobija las partes bajo una idea, las ordena según un proyecto. Precisamente, según aquél que venía delineando desde la *Crítica de la razón pura* como la «Arquitectónica de la razón» en cuanto arte de los sistemas[4].

Crítica del Juicio, *l. c.*, p. 21 y ss.; BARTUSCHAT, W.: *Zum systematischen* Ort yon Kant Kritik der Urteilskraft. Frankfurt/M.: V. Klosterman, 1972.

[4] KANT: *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1998, A 707-708 y A 832-833. Citaré en el texto con la abreviatura *Kr V*, seguida de la letra y número de las ediciones críticas: *Kritik der reinen Vernunft*, *Werkausgabe*. Band IV, *l. c.*, 1976.

La espacialidad clasificatoria, en la que inserta también a la *Crítica del Juicio*, se configura ahora como un edificio que, en analogía con el organismo animal, es contemplado cual metáfora del sistema filosófico. Pero tanto la analogía como las metáforas están inspiradas en una razón clásico-aristotélica, reinterpretada en *De reaedificatoria* de G. B. Alberti y recurrente en los sistemas de la *Histoire Naturelle* desde Buffon. Kant se limita a usufructuar un tópico fraguado en la teoría arquitectónica, extrapolado durante el periodo iluminista a las diferentes fundaciones disciplinares y reavivado por el Neoclasicismo artístico desde Winckelmann a Goethe. Sin embargo, lo distintivo en su proyecto crítico es el trasvase a esa arquitectónica de la razón, el salto que impulsa a elevarse desde lo empírico a lo transcendental.

Situado por tanto en esta atalaya, desde la misma Doctrina Transcendental del Método Kant renuncia, tanto por falta de materiales como por la confusión lingüística que dividiría a los operarios en torno al proyecto, a la audaz empresa de levantar aquella torre babélica que debía llegar hasta el cielo. Por eso, se conforma más bien con «proyectar un edificio que corresponda a los materiales de que disponemos y que sea, a la vez, conforme a nuestras necesidades» (*Kr V*, A 707); con construir una casa «sólida», «espaciosa» y «suficientemente alta» para abarcar los asuntos a la vista. Pero está claro que, no sintiéndose satisfecho con haber erigido ese primer edificio, a continuación levanta un segundo: la *Crítica de la razón práctica* y, de inmediato, se dispone a proyectar un tercero: la *Crítica del Juicio*, convencido de que, aun siendo sólidos y espaciosos, los dos primeros no cubren todas las necesidades ni acogen todos los asuntos.

No en vano, en efecto, apenas iniciadas las primeras trazas, matiza que, si bien la filosofía en cuanto «sistema sólo puede constar de dos partes» o «partes principales»: la teoría y la práctica, el hecho de que la facultad del juicio «sea de un tipo tan particular» y lo «enigmático» del mismo «hace necesaria una parte especial en la crítica para esta facultad»[5].

[5] Cfr. KANT: *Primera Introducción a la «Crítica del Juicio»*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1987, cap. 2, p. 31; cap. 11, p. 106 (citaré entre paréntesis

Desde la celebrada carta a Reinhold en diciembre de 1787 ve con claridad que «lo sistemático» en el análisis de las facultades hasta ahora descubiertas en el espíritu humano le empuja, si es que no desea dejar incompleto su proyecto crítico, a coronar un sistema que conste de tres partes: la crítica de la razón pura teórica, la del Juicio puro y la de la razón práctica, aunque, respecto a la intermedia, todavía no está en condiciones de establecer la naturaleza de sus fundamentos y ni siquiera está seguro de que ello sea posible y, menos, de los resultados finales.

Retomando la metáfora insinuada, por lo que se ve a Kant no le bastaron los dos primeros edificios construidos, las dos Críticas redactadas, y, en consecuencia, se entrega a trazar los planos de la tercera. Pero, aun a riesgo de abusar del juego metafórico, me parece pertinente reparar en ciertos matices que acentúan sutilmente la originalidad de su proyecto global, pues alejan las sospechas de que se limita a ser una mera imitación de la razón clásica o de quedar atrapado en las redes sistemáticas, pero empíricas, de la *Histoire Naturelle*.

En efecto, la agrupación de las tres Críticas en cuanto edificios del conjunto kantiano, a diferencia del sistema jerárquico de la composición barroca en la que las alas del palacio se supeditaban a un eje central, se rige ahora por una distribución autónoma que se asemeja a la neoclásica de los pabellones. Al igual que sucede en ésta, obedecen al plan general ideado por el filósofo como arquitecto de la razón y se relacionan orgánicamente entre sí, pero al mismo tiempo mantienen una independencia relativa, se sitúan topológicamente separadas. Rompen así tanto con el cuerpo único y homogéneo de la composición renacentista cuanto con el esquema continuo y coherente de la espacialidad barroca.

En otros términos, la creación de la *Crítica del Juicio* no sólo garantiza un lugar espacioso y separado para lo estético, sino una autonomía relativa a su correspondiente disciplina filosófica. Si, por un lado, ha de seguir siendo

---

con la abreviatura Intr., seguida del capítulo y la página) y *Prólogo*, 67, 68; *Intr.* III, pp. 75, 77.

interpretada a la luz de las dos primeras, por otro, la circunstancia de que se asigne como tarea la mediación entre ambas no implica en modo alguno que se hipoteque o repliegue a las exigencias de aquéllas, sino, más bien, que las complete en sus confesadas insuficiencias.

Aun cuando en el mismo pórtico de la *Crítica del Juicio* le asaltan las dudas sobre la viabilidad del proyecto y traspasar sus umbrales, Kant no arroja el cartabón en sus tentativas por hallar aquel principio *a priori* sobre el cual erigir ese nuevo edificio estético, ya que si lo encontrara, «quizá constituya el fundamento (*der Grund*) de una parte especial de la filosofía» (*Intr.* II, 2). Matizando aún más: si el sistema filosófico, denominado todavía metafísico, ha de constituirse alguna vez,

> debe la crítica haber explorado antes el *suelo* para este *edificio* hasta la profundidad en donde están los primeros *fundamentos* de la facultad de principios independientes de la experiencia y para que no venga a *hundirse* por alguna parte, arrastrando tras de sí, inevitablemente la *caída* del todo (*CJ.*, *Prólogo*, 67).

Como se desprende de esta cita inicial, las sucesivas metáforas arquitectónicas (*Grund*, *Boden*, *Gebäude*, *Grundlagen*, *sinken o Einsturz*) se suceden y enlazan abiertamente con las que había enarbolado en la «Arquitectónica de la razón». Pero, además, obsérvese que no se trata de palabras esquemáticas de conceptos, sino de expresiones simbólicas para los mismos, que no se obtienen por medio de una intuición directa y en las que es preciso recurrir a la *analogía*.

Desde la óptica kantiana, los primeros fundamentos son los principios *a priori*. Estos sintonizan también con una de las figuras epistemológicas claves en la Ilustracción: los *primeros principios*, ya sean los de la ciencia en G. B. Vico, las Bellas Artes (Batteaux o G. F. Meier), del gusto (Alison o R. P. Knight) o de la arquitectura (A. M. Laugier, Milizia, Boullée), etc.

Únicamente que, una vez más, Kant abandona los predios empíricos para traspasar las fronteras transcendentales. Precisamente, el abordar la *Crítica del Juicio*» con «*intención transcendental*» es lo que «abre una perspectiva sorprendente

y, según creo, *prometedora* en el *sistema completo* de todas nuestras facultades del espíritu» (*Intr.* II, 108-109; cfr. *CJ.*, *Prólogo*, 68). Una vez proyectada la *Crítica del Juicio* en cuanto parte especial de la filosofía no sólo debe proceder *técnicamente* según su propio fundamento o *principio a priori*, sino *arquitectónicamente*, es decir, «como un *edificio que existe para sí;* como un todo por sí, aunque después se puede establecer un *tránsito*» (*CJ.*, § 68, 293); confrontarse con los que le rodean.

No obstante, de nuevo tiene que vencer tantas resistencias, que desde el *Prólogo* nos alerta sobre el «abismo infranqueable» (*Unübersehbare Kluft*) que existe entre los otros dos edificios ya construidos, entre el entendimiento y la razón, entre la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la razón práctica y* la obligación autoimpuesta de franquearlo:

> Tiene que haber un fundamento para la unidad de lo suprasensible, que yace en la base de la naturaleza, con lo que el concepto de libertad encierra de práctico; el concepto de ese fundamento, aunque no pueda conseguir de él un conocimiento ni teórico ni práctico..., sin embargo, hace posible el *tránsito* de un modo de pensar según las leyes de uno al modo de pensar según las leyes del otro (*CJ.*, *Intr.* II, 74).

El juicio estético, en cuanto ese funcionamiento, es el encargado de posibilitar ese tránsito, de tender el puente como miembro intermedio entre los dos edificios; de promover, en suma, la conexión sistemática de las tres partes agrupadas en el sistema[6]. De aquí brota la teoría de la *mediación* atribuida por Kant y Schiller a lo estético, transformada a no tardar en una *mediación artística* que se prolonga en nuestra modernidad a través de posiciones tan contrapuestas como las de Hegel, Marx, A. Comte, Baudelaire o Freud y se plasmaría visualmente en la alegoría de J. Gotzenberger sobre la Filosofía en el Aula Magna de la Universidad de Bonn, fresco hoy en día desaparecido, o en

[6] Términos tan figurativos como *Übergang, Brücke, Systematische Verbindung, vermittlender Begriff, Vernüpfung, Vereinigungspunkt* son eslabones de una nueva cadena metafórica de la mediación estética (*Intr.* 2, 31; II, 109 y III; *CJ.*, *Intr.* II, 74; III, 75-77; IX, 95-97; § 57, 250, etc.

la añoranza de la armonía inconvulsa que destila *El pintor en su estudio* de G. Courbet en el proyecto positivista.

2. LAS METÁFORAS DEL CIELO ESTRELLADO Y DEL OCÉANO

Las metáforas del *tránsito* y del *puente* insinúan que el juicio estético no es teórico ni práctico, sino que, oscilante entre ambos, conserva una autonomía relativa y unos rasgos diferenciados. Precisamente, esta posición ambigua por escurridiza se revela desde ahora como la más pertinente, pues, ajena a la certeza y la demostración, se ubica en ese espacio de la inseguridad tan incómodo para la reflexión filosófica como para el comportamiento cotidiano.

En este espacio, la *Crítica del Juicio*, sin renegar de su conexión sistemática, no se angosta en los intereses racionales de la arquitectónica de la razón. Me parece incluso conveniente recordar que en ésta la tectónica tiene que ver con una disposición coordinada de los elementos constructivos, con la estructura del sistema mecánico en su analogía con el organismo animal, pero nada trasluce del acabado, de las apariciones contingentes de la epidermis y, menos, de lo que se encuentra en los márgenes, en los «*parerga*», en los peristilos alrededor de los edificios, como señala el propio Kant al tratar sobre el aderezo.

Sugeriría, por tanto, que la realización del proyecto se inicia con la estructura desnuda y vacía de una arquitectónica de la razón que, salvo en el más craso tecnologismo, en la más pura razón especulativa, es preciso rellenar y, no sé, si será posible habitar. Su resultado final se me asemeja, en cambio, a un sistema prismático cuyas transparencias se reflectan desde angulaciones sorprendentes, aunque no siempre fáciles de captar. A ello se añade que, al no depender de una ciencia ni siquiera de una doctrina sino de su crítica, la deducción de sus principios no nutre un *esprit du système* clausurado ni deriva a una aceptación resignada de lo que está constituido de antemano. La *Crítica del Juicio* es, desde luego, sistemática pero no sistémica y, en todo caso, se adscribe a un «sistema de investigación» que

es necesario laborar para conseguir su articulación como unificación de los fenómenos.

En años recientes se ha insistido en que la presencia de abundantes metáforas y otras figuras tropológicas desplazan su estructura conceptual a la proximidad de una literaria, de una ficción teórica que, cual obra artística, libera las energías de los procesos psíquicos primarios y se afianza a costa del sistema. A veces, como señala Derrida, da la impresión incluso «como si el contenido de una analítica del juicio fuera una obra de arte, una pintura, cuyo marco importado de otra *Crítica*, jugará el papel de *parergon* en razón de la belleza formal», mientras para P. de Man en algunos pasajes

> se marca la saturación del campo tropológico como lenguaje que se libera a sí mismo de sus constricciones y que descubre dentro de sí mismo un poder que ya no depende de las constricciones de la cognición[7].

En esta tesitura se produce, por ejemplo, la transición de una interpretación teleológica de la arquitectónica de la razón en las coordenadas del sistema a su consideración estética en los márgenes del mismo. Me refiero en concreto a las metáforas del *cielo estrellado* y del *océano*.

Al contemplar el espectáculo del cielo estrellado, no se han de poner en su fundamento conceptos de mundos habitados por seres racionales ni considerar esos puntos luminosos con que vemos lleno el espacio en derredor nuestro como sus soles, moviéndose en círculos en conformidad con un fin, con las relaciones lógicas o teleológicas,

> *sino tal como se le ve*; como una amplia bóveda que todo lo envuelve y sólo en esta representación debemos poner lo *sublime* que un juicio estético puro atribuye a un objeto (*CJ.*, § 29, *Nota general*, 173).

[7] Derrida, J.: *La vérité en peinture, l. c.*, p. 83; cfr. ídem: *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 264 y ss.; cfr. Owens: *Beyond Recognition*. University of California Press, 1992, pp. 31 y ss.; de Man, P.: *La ideología estética*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 115; cfr. pp. 36, 117, 190.

El resto de las sensaciones puede quedar reservado para su uso con vistas al conocimiento de esos mundos habitados o soles.

Como vemos, ante un espectáculo tan grandioso, el hombre ya no es el buen salvaje inerme del primitivismo ilustrado; ni, tampoco, aquel solitario que aparece desnudo debajo de un árbol en un grabado casi coetáneo de N. Ledoux, *El cobertizo del pobre*, como si hubiera caído en la cuenta de lo inútil que es seguir implorando en vano a unos dioses que se desentienden de su destino por encima de los soles.

El hombre solitario kantiano es el sujeto burgués moderno que ha solucionado sus necesidades de protección y no habita, sino que se entrega a contemplar esa bóveda celeste en una apacible noche estrellada. Tal vez, la misma en la que poco después el clasico-romántico K. F. Schinkel localizara el *Hall de las estrellas en el palacio de la reina de una noche* en la ópera *La flauta mágica*, aunque todavía sin los destellos de los efectos mágicos y simbólicos de la reina de la noche deslizándose sobre el casquete de la media luna. La arquitectura de la bóveda kantiana no nos protege ni podemos morar en ella, sino que la contemplamos de un modo desinteresado, como si estuviéramos fuera de ella.

Y algo similar acontece ante el espectáculo del Océano. Tampoco lo debemos considerar tal como lo pensamos y, menos, de acuerdo con posibles intenciones teleológicas,

> sino que hay que encontrar *sublime* el océano solamente *como lo hacen los poetas*, según lo que la apariencia visual muestra; por ejemplo, si lo considero en calma, como un claro espejo de agua, limitado tan sólo por el cielo, pero, si en movimiento, como un abismo que amenaza con tragarlo todo (*CJ.*, § 29, 173).

Sin duda, las dos nuevas metáforas: el claro espejo y el abismo, evocan respectivamente lo *sublime matemático* y lo *sublime dinámico*. Dos categorías estéticas que, a no tardar, cristalizarán en las pinturas del mar en calma o agitado de C. D. Friedrich y otros pintores románticos. La arquitectónica de la razón, propia del sistema, se diluye poética o pictóricamente en la apariencia visual (*Augenschein*). No en vano la metáfora del Océano era invocada desde primeros

de siglo para clarificar la experiencia estética. Así, por ejemplo, Shaftesbury se había esforzado en deslindar el interés práctico que despierta en un pirata el «poseer» el océano de aquel que asiste a quien lo divisa desde el estado anímico de lo «meramente viendo y admirando» y prolonga así el acto de percepción[8].

Incluso, el carácter distante del espectador, como si se situara fuera del cielo estrellado y del océano, no puede por menos de evocar las páginas entusiastas del *The Spectator*[9], que ve el mundo bajo una luz especial, como ausente del mismo. Tanto el cielo estrellado como el océano están limitados por el cielo, se proyectan en el horizonte como en una vasta cúpula, pero no nos protegen. Sencillamente los contemplamos desde una estética de un espectador desinteresado, sobre la que venían reflexionando los ingleses y Kant eleva a una categoría central. No existen nexos entre el ver y el morar, sino la visión estética sin interferencias teleológicas. Una visión a la que no abarcamos mediante la *comprehensio logica* de conceptos, sino a través de una *comprehensio aesthetica*, de una «percepción reflexionada» *(reflektierte Wahmehmung)* (*CJ.*, Intr. VII, 90).

3. Las violaciones analógicas

La analogía goza de una larga tradición filosófica y aparece en las páginas de la primera *Crítica* como inferencia al tratar de demostrar algo como hipótesis. Sin embargo, si en ella era algo circunstancial, en la *Crítica del Juicio* deviene una figura tan central, que de ella pende en gran medida la presencia del juicio estético en el sistema. Según Kant, la analogía brota entre dos cosas heterogéneas, en las que no puede ser trasvasada de una a otra la característica de su diferencia:

[8] Cfr. Earl of Shaftesbury: *Characteristics of men, Manners, Opinions, Times* (1711). Londres, 1900, ed. a cargo de Roberston, vol. I, p. 270; vol. II, pp. 126-28 y otras.

[9] Cfr. Addison, J.: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* (1712). Madrid: La Balsa de la Medusa, 1991, p. 134 y ss.; de Man, P.: *La ideología estética*, *l. c.*, pp. 117 y ss.

> Analogía (en significación cualitativa) es la *identidad* de la *relación* entre fundamentos y consecuencias (causas y efectos) en cuanto tiene lugar prescindiendo de la *diferencia específica* de las cosas o de aquellas cualidades en sí que contienen el fundamento de consecuencias semejantes (*CJ.*, § 90, 383-4).

Desde la óptica del marco categorial, la analogía es la forma más arriesgada y frágil de la argumentación. Tal vez, más una sugerencia que un argumento, ya que sus procedimientos son más paralógicos que lógicos e introduce en un ámbito angulaciones, puntos de vista, que, al menos en parte, proceden de otro. A ello se debe que oscile entre la identidad y la diferencia, aunque el mantener a ésta última es decisivo, pues de otro modo se confundirían. En términos kantianos sería una *hipotiposis*, es decir, una sensibilización o descripción viva y eficaz mediante el lenguaje.

Lo más destacable en la *Crítica del Juicio* es que en ella se escenifican numerosas analogías que violan su marco categorial, provocan conflictos lógicos en virtud de los rumores que se interponen entre el aplicar el concepto al objeto de una intuición sensible —*juicio lógico*— o el aplicar la mera regla de la reflexión sobre aquella intuición a un objeto completamente distinto —*juicio estético*—. En el último caso

> se pone una intuición en la cual solamente el *proceder* del Juicio es *análogo* al que observa en el esquematizar, es decir, que concuerda con él según las reglas de este proceder y no según la intuición misma; por lo tanto, sólo según la *forma* de esa reflexión y no según el contenido (*CJ.*, § 59, 260-1).

Estas tensiones entre la concordancia y la diferencia son las que provocan las violaciones. Las analogías son las venas por las que fluyen las diferencias específicas y fomentan el transporte de la reflexión sobre un objeto de la intuición a otro concepto totalmente distinto. Las analogías operan en relación a la intuición de una manera parecida a como actúa el juicio estético respecto a los conceptos y la esquematización. Por este proceder, la analogía escora de alguna manera hacia una *estetización* que impregna a la *Crítica del Juicio*.

Sea como fuere, el juicio estético tomado en su sentido estricto, es atípico como juicio, ya que no afecta al juzgar en cuanto acción o función lógica del entendimiento y, sin embargo, sí se relaciona con la forma del juicio en general, en *analogía* por tanto con el lógico:

> aunque no dispone de un concepto para la intuición dada, unifica la imaginación (en la mera aprehensión del objeto) con el entendimiento (en la presentación de un objeto en general) y percibe la relación de ambas facultades de conocimiento, lo cual constituye la condición subjetiva y universalmente empírica del juicio en general (*Intr.*, 8, 73).

Sin los malabarismos lingüísticos y lógicos de la analogía apenas podría avanzar la *Crítica del Juicio* ni se hubiera redactado como la conocemos. Tras ajustar las cuentas analógicas con la legitimación del juicio estético, se insinúa que, toda vez que se han fijado los fundamentos o principios *a priori* para las Críticas redactadas, «*es de esperar*, a partir de analogía» o «*hay que suponer por analogía*» (*Intr.* 2, 31 y *CJ.*, *Intr.* III, 75) que también sean encontrados en la nueva. Pero las esperanzas y las ilusiones también corren el riesgo de confundir la realidad con la ficción.

Hallar la diferencia específica del juicio estético respecto al lógico es recabar esos principios *a priori* de su misma posibilidad. Como sabemos, el esfuerzo se ve recompensado por el hallazgo de la «finalidad formal de la naturaleza». En este contexto, tanto de la lectura intrincada de la *Primera Introducción* como de la definitiva se desprende que la finalidad formal o sus sinónimos más rebuscados: *mera formal finalidad*, *mera forma de la finalidad subjetiva* o *finalidad subjetiva de la forma de lo dado*, son consagrados como la diferencia específica del «juicio estético reflexionante», nuevo sinónimo para el juicio estético en su acepción estricta.

La sola mención de esta finalidad se revela paradójica respecto a la lógica de los fines, ya que el objeto de la misma es percibido sin concepto o sin la representación de un fin. La preposición *sin* es la causante de ese desgarramiento tanto respecto a la categoría neoclasicista de lo *perfecto* (finalidad objetiva interna) como a la ilustrada de la *utilidad*

(finalidad objetiva externa) en las cuales el fin designa la causalidad de un concepto en relación con el objeto.

Si ya en la *Primera Introducción* ha vislumbrado que «hay un *inmenso abismo* entre ambos tipos de finalidad» (8, 79-80), ahora, confirmando estos presagios y en contra de las previsiones del juicio lógico o teleológico, la finalidad estética *«está pensada según una analogía»* con la práctica (*CJ.*, *Intr.* IV, 79; § 17, 136). O lo que es lo mismo, como un *simulacro* y hasta *inversión*, pues en la medida en que la forma deviene hegemónica, se diluyen los objetivos de los comportamientos finalistas, quedando únicamente en pie la estructura subyacente a una relación finalista, ahora escorada hacia las relaciones formales y subjetivas.

Diríase, de alguna manera, que en el juicio estético la forma de la finalidad, en cuanto estructura referida a un fin, brota paradójicamente de la finalidad de la forma. Pero, precisamente, porque en él se consienten las insensateces de una finalidad sin fin, esta ausencia de finalidad se abre virtualmente a finalidades en distintas direcciones, aunque irreducibles al concepto. Tal vez, una de las situaciones más extremas sea la que se produce cuando el que juzga un objeto de fin interno determinado «no tuviera concepto alguno de este fin o hiciere en su juicio abstracción de él», pues derivaría a estrategias estéticas radicalmente subjetivas[10].

Asimismo, desde el libre juego de las facultades en cuanto correlato de esta atípica finalidad, «la conformidad con leyes sin ley» de la imaginación, en cuanto facultad de las intuiciones o expresiones simbólicas, «esquematiza sin concepto» (*CJ.*, § 35, 191) en *analogía* con la síntesis universal, intelectual, de las funciones lógicas del juicio. Salta a la vista que su juego libre tiene como correlato en negativo un juego no libre, lo cual ahonda en las desaveniencias con el juicio lógico, aunque al mismo tiempo desvela complicidades con lo epistemológico. Ante esta analogía, P. de Man parece no aguantar más y se desahoga al hilo del juego de las facultades con este comentario:

[10] Cfr. MARCHÁN FIZ, S.: «¿Es esto una obra de arte? La realización artística de una idea estética kantiana por un desconocido Mr. Mutt», *Endoxa*, n.º 12 (2000), pp. 817-843.

> Es evidente que no estamos tratando con categorías mentales sino con tropos y la historia que Kant nos cuenta es un cuento alegórico... No están gobernadas por leyes de la mente, sino por las leyes del lenguaje figurativo..., por estructuras lingüísticas que no son controladas por el autor[11].

¿Se regía Kant por la escritura automática de los futuros surrealistas o la racionalidad del sistema sucumbía a la presión de la experiencia estética?

Las analogías afloran en otros episodios y merecería una atención más pausada. Baste recordar, por ejemplo, la consideración de la técnica de la naturaleza en analogía con el arte o como *análogo del arte* (*CJ.*, §23 y § 65) y, sobre todo, la «belleza como símbolo de la moralidad», que exigiría un estudio monográfico. Precisamente, al hilo de esta última analogía concluye:

> Este asunto ha sido, hasta ahora, aún poco analizado, aunque merece una investigación más profunda; pero no es este el lugar de detenerme en ello. *Nuestra lengua* está llena de semejantes exposiciones indirectas, según una analogía, en las cuales la expresión no encierra propiamente el esquema para el concepto, sino sólo el símbolo para la reflexión (*CJ.*, § 59, 261-2).

4. La universalidad del gusto en el duplicado transcendental-empírico

Kant intenta ofrecer una respuesta satisfactoria a la cuestión enojosa que venía incomodando al empirismo inglés sobre la universalidad del gusto y los sucesivos deslindes respecto al interés de posesión y el análisis de las riquezas, la validez lógica o el juicio estético de los sentidos. Como he insinuado más arriba, lo más desconcertante sin embargo es, tal vez, que afianza su universalidad como una *simulación* del juicio lógico. Es, por tanto, consciente de «lo extraño y anormal» (*Das Befremdete und Abweichende*) de tal operación, pues, a pesar de no tratarse de un concepto

[11] de Man, P.: *La ideología estética*, *l. c.*, p. 126.

sino de un sentimiento de placer, se exige a cada cual, «*como si fuera* un predicado enlazado con el conocimiento del objeto» o, matizando aun más, en la exigencia a una validez universal se recurre a ese «como si el juicio fuera lógico» o como si tuviera un «parecido» (*CJ.*, *Intr.* VII, 91; § 6, 110; § 8, 114).

Como se colige de estas expresiones, desde la lógica del sistema se tropieza de nuevo con obstáculos, ya que, como es nítido, lo universal solamente puede decirse de lo lógico, único ámbito en donde se admite la validez objetiva. Por eso mismo, el recurso a una validez subjetiva o estética resulta una amalgama inédita, incluso una «especie particular». Y tan particular, pues, si se desea salir un tanto airoso de la misma, es inevitable el auxilio de una nueva violación. La que trasluce la *simulación* de su universalidad mediante un «parecido» *(Ähnlichkeit)*, una «comparación» *(Vergleichung)*, un «como si fuera...» *(gleich als ob... wäre)* de la proposición analógica. Lo particular de la misma es que no descansa en concepto alguno ni a partir de ella pueden extraerse conclusiones; tampoco estipula unanimidades empíricas sobre una experiencia u obra concretas ni postula la aprobación de cada cual, sino solamente la *posibilidad de esa aprobación* o «la pretensión a la aprobación de cada cual como si fuera objetiva» (*CJ*, § 32, 186).

En otros términos, esa universalidad especial del gusto no es un deber sino una idea o forma ideal necesaria a cada cual, «cuya confirmación se espera, no por conceptos, sino por adhesión de los demás», en virtud de un *sensus communis* compartido «o efecto que nace del juego libre de nuestras facultades de conocer» (*CJ.*, § 115 y § 20, 139). Esto es lo que permite tender la analogía según la cual la necesidad subjetiva de la aprobación universal en lo estético puede ser presentada como si de una necesidad objetiva se tratara, ya que el juego de la representación trasluce

> una concordancia con las condiciones de la universalidad, que constituye el asunto del entendimiento en general y que tenemos consiguientemente por valedera para todo ser que esté determinado a juzgar mediante entendimiento y sentidos (para todo hombre) *(CJ.*, § 9, 118-119).

Las alusiones a *todo ser*, a *todo hombre*, si es que no en otras ocasiones al *substrato suprasensible de la humanidad* (*CJ.*, § 57, 248) delatan las deudas contraídas en la intención transcendental con dos acontecimientos de la episteme ilustrada.

Ante todo, la *universalidad estética* sintoniza en Kant con una determinación natural del ser humano, la que tiende al sujeto universal. Esta postulación, como sucedía en *la «universality of the taste»* empirista, es inseparable de *la universalidad correlativa de la naturaleza humana*; participa de la creencia iluminista en esos sustratos o raíces desconocidas comunes a todos los hombres. La universalidad del gusto brota de esas mismas raíces como convenio de la humanidad en el sentido de la belleza o del arte, así como de unos principios generales tan legítimos como los de la razón teorética o la práctica. En numerosos pasajes de la analítica de lo bello o de lo sublime se repite la convicción de que «tiene sus bases en la naturaleza humana» y puede atribuirse «a los fundamentos para el mismo en la naturaleza humana» (*CJ.*, § 29, 168 y § 30, 184).

No menor incidencia revela una segunda figura epistemológica que, sin embargo, suele pasar desapercibida: la *identidad de los orígenes*. El invocar el derecho a la aprobación universal de un juicio estético no se sustenta únicamente en la presunción de que todos los hombres de todas las épocas gozan de una experiencia más o menos acusada de lo bello en virtud de su pertenencia a la naturaleza humana, sino también en la de que «en todos los hombres las condiciones subjetivas de esa facultad... son idénticas» (*CJ.*, § 38, *Nota*, 195; cfr. § 39, 197).

A pesar de las piruetas que exhibe Kant para mantener incontaminados los juicios estéticos puros, éstos se contaminan de impurezas indeseadas para el sistema. En efecto, si desde la orientación transcendental invoca el *sensus communis aestheticus*, esa capacidad universal de comunicación del estado del Espíritu en el juego libre de la imaginación y del entendimiento, reconoce también que «*la comunicabilidad general de la sensación... y la unanimidad*, en lo posible, de todos los tiempos y de todos los pueblos... tal es el *criterio empírico*, aunque débil» (*CJ.*, § 17, 132).

Un criterio que es fruto de unas experiencias individuales y colectivas continuadas.

Incluso, al reafirmar en la deducción de lo sublime y lo bello las diferencias de su exposición transcendental, cita a la «fisiológica», como la han trabajado Burke y otros hombres penetrantes, hasta terminar por asumir que «la exposición empírica de los juicios estéticos puede, desde luego, constituir el *comienzo* para proporcionar la materia para una investigación más alta» (*CJ.*, § 29, *Nota*, 182). En realidad, este fue el camino que siguió él mismo, ya que sin el acarreo de materiales previos, casi siempre silenciados, no hubiera alcanzado la meta que se proponía.

A partir de la naturaleza humana y de la identidad con los orígenes como referentes ilustrados, su fundación transcendental no descarta tintes de una *Antropología pragmática*. Kant sigue en este contexto las corrientes que movilizan a las tres grandes Ilustraciones, las cuales proclaman, no en vano, a la fisiología del hombre, a la historia natural del alma, como punto de partida de la naturaleza y premisa en el alumbramiento de las sucesivas disciplinas[12]. Las sombras antropológicas se ciernen de un modo subrepticio sobre su deducción transcendental, como si no pudiera sustraerse a ese «extraño duplicado empírico-transcendental» al que en la analítica de la finitud se le ha dado el nombre de hombre[13].

Ciertamente, en la *Crítica del Juicio* se atisban indicios de cariz empírico que se desprenden de su connivencia con la Antropología. Si en la universalidad del gusto apela por un lado a la capacidad universal del estado del Espíritu en ese juego libre de las facultades con el que se identifica el *sensus communis aestheticus*, por otro, por mor de la recaída en nueva violaciones y receptivo sin duda a las presiones de la empiria, propicia una legitimación que «podríase mostrar fácilmente por la inclinación natural del hombre a

[12] Cfr. DUCHET, M.: *Antropología e historia en el Siglo de las Luces*. México: Siglo XXI, 1975; LEPENIES, W.: *Das Ende der Naturgeschichte*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1978.

[13] Cfr. FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, 1968, p. 310; DE MAN, P.: *l. c.*, pp. 106-107.

la *sociabilidad (empírica psicológicamente)*»[14]. En el ámbito estético parece triunfar un consenso no coercitivo, prefigurarse una comunidad utópica —*la república de las letras y las artes*—, aglutinada gracias a las estructuras profundas de todos los seres humanos y subversiva para la época.

Podríamos seguir los rastros de estas filtraciones empíricas o pragmáticas. Baste apuntar algunos, como los juicios impuros de gusto, la belleza adherente, la jerarquía de las bellas artes a partir del modelo analógico del lenguaje humano o la posición privilegiada que se concede a la belleza humana. Incluso entra en escena una presencia sorprendente que se infiltra, a través de la oposición entre la naturaleza y la cultura, ya que mientras los juicios impuros son asociados con la *incultura*, el juicio sobre lo sublime aun cuando «tiene sus bases en la naturaleza humana», «requiere cultura» o «es necesaria una mayor *cultura*» que en el juicio sobre lo bello (*CJ.*, § 29, 168 y 167).

El segundo criterio empírico sugerido más arriba fluye de una fuente que se canaliza, como en el empirismo inglés, a través de las *unanimidades* en los más diversos tiempos y lugares en el juicio de las formas bajo las cuales un objeto nos es dado, desde esa base escondida y común, a todos los hombres. En una coyuntura semejante salen a la luz tanto los rasgos del referente *naturaleza humana* como se atisban los criterios destilados por las obras de los antiguos y otras no menos ejemplares, es decir, por los *modelos* teorizados por el empirismo inglés y los tratados neoclásicos[15].

Aun cuando Kant considera que los modelos, en cuanto fuentes *a posteriori* del gusto, contravienen la autonomía del mismo, el cual no puede ser determinado por base alguna de demostración, advierte, sin embargo, que no existe uso alguno de nuestras facultades, por muy libre que sea, en el que cada uno de nosotros, en cuanto sujetos singulares, no

[14] Kant: *CJ*, § 9, 117; cfr. § 17, 132; § 20, 139. Cfr. Lledó, E.: «El marco de la belleza y el desierto de la arquitectura», en *Revista de Occidente*, n.º 42 (1984), pp. 109-127.

[15] Cfr. Hume, D.: *La norma del gusto* (1757). Valencia: Revista Teorema, 1980, pp. 9 y ss.; Mengs: *Obras de D. A. R. Mengs*. Madrid: Imprenta Real, MDCCLXXX, pp. 33-57, 98, 276-319.

caiga en ensayos salpicados de faltas si se abandona a las «disposiciones brutas de la naturaleza» y no le hubieran precedido otros que le ponen en las pistas. Ahora bien,

> entre todas las facultades y talentos, es precisamente el gusto el que, como su juicio no es determinable por conceptos y preceptos, *está necesitado de ejemplos* de lo que en la *marcha de la cultura* se ha conservado más tiempo la *aprobación*, para no volver de nuevo a la *grosería* y caer otra vez en la *rudeza* de los primeros ensayos (*CJ*, § 32, 87-8).

Si la marcha de la cultura incoa la sucesión de experiencias individuales, una suma empírica, de la aprobación continuada brotan las *convenciones* que, tal como verifica la propia historia, pueden transformarse en *normas del gusto y del genio*. Pero lo más chocante es que únicamente las filtraciones empíricas e históricas nos salvan de la grosería y la rudeza atribuidas a las disposiciones brutas de nuestra naturaleza. Ahora bien, si se aceptan estos auxilios, ¿no estará desempeñando la experiencia empírica un papel mucho más relevante que el que está dispuesto a concederle Kant respecto a la deducción transcendental?

Desde esta y otras ambivalencias, la reflexión kantiana queda por tanto atrapada en el *duplicado empírico-transcendental que somos todos en cuanto seres humanos*; teñida de una cierta empíria que sin embargo, desde la orilla transcendental, es un tanto perturbadora y, por ende, trata de domeñar, si es que no de reprimir. Tal vez podríamos interpretar semejante coloración como síntoma de que no logra desembarazarse de la antinomia entre el sujeto empírico y el transcendental, si bien, una vez más de un modo paradójico, gracias a su irresolución se agrandan las fisuras de su marco categorial y se entrevé una vitalidad diferida en la *afloración del retorno de lo reprimido*.

La fundación transcendental de la crítica del juicio constituye sin duda un hito en la genealogía del sujeto transcendental, pero en sus esporádicos contactos con las arenas movedizas de lo empírico se ve forzada a arrinconar ambiciones desmesuradas sobre la potencia ilimitada de ese mismo sujeto; posiblemente, por ello en el ámbito estético asistimos a las primeras escaramuzas entre ambos sujetos;

es donde se desencadenan conatos de batallas entre las clausuras de la formalización y la heterogeneidad reclamadas por sus fugas y las presiones de lo empírico.

Sospechas que se traslucen, por ejemplo, cuando la apelación a la cultura en los juicios de lo bello y lo sublime entra en conflicto con el predio incontaminado de lo transcendental y, más en concreto, cuando se vinculan la cultura y el refinamiento del gusto al aumento de los males, a «la desigualdad entre los hombres», al «antagonismo» entre la sociedad civil y los abusos de la libertad (*CJ.*, § 83, 349).

Menos mal que, sin merma de optimismo, creo que las bellas artes, si es que no pueden mejorar al hombre, lo hacen al menos más civilizado por medio de un placer, que se deja comunicar universalmente, y de las maneras refinadas. ¿No se infiltra aquí una *dimensión política de lo estético*? ¿No se delata una incipiente teoría de la *sublimación* que culminaría, vía la Filosofía de la Naturaleza, en el freudiano *Malestar de la cultura* o *El porvenir de una ilusión*?

Sea como fuere, sabemos que los conflictos entre ambos sujetos o entre la naturaleza y la cultura quedaron solamente insinuados por Kant, pero serán precisamente un argumento central en la *educación estética* de Schiller, en la *revolución estética* del Romanticismo temprano, anudarán el nudo gordiano a deshacer por el joven Marx[16] y hasta rebrotan en el pensamiento negativo de Nietzsche a Freud.

5. ¿Un gozne entre la razón estética clásica y la razón estética moderna?

Desde las fuentes a *posteriori* del gusto, la universalidad empírica del Neoclasicismo parece sublimarse con pasmosa naturalidad en la transcendental. Por eso, aunque pueda sonar a una salida de tono, creo atinada la observación de Adorno en el sentido de que Kant «pudo escribir una gran Estética sin entender de arte», ya que

[16] Cfr. Marchán Fiz, S.: *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Forma, 1996, pp. 61-80, 190-201; ídem: «La utopía estética de Marx y las vanguardias históricas», en Combalía, V. y otros: *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona: Blume, 1980, pp. 9-45.

vivía en unos momentos en los que esta última actividad estaba todavía presidida por normas generales que no eran cuestionadas por las transgresiones de las obras singulares y ambos participaban del mismo espíritu[17]. Esta participación trasluce que el Neoclasicismo y la Ilustración son unos de los últimos baluartes de la epistemología clásica, así como de las estéticas sistemáticas que se erigen con cierta connaturalidad sobre tales suposiciones[18].

Es bien sabido que, cuando Kant redacta su *Crítica del Juicio*, está en pleno apogeo el Neoclasicismo, así como que la universalidad es enarbolada como uno de los rasgos más acusados de su gusto. Así se pone de manifiesto en la homogeneidad cosmopolita a la que aspiraba su estilo, ese «lenguaje universal del arte», en expresión de Goethe[19]. Kant no se veía siquiera en la necesidad de recordarlo, aunque sus preferencias por ciertos temas enseguida lo delatan.

Baste mencionar, por ejemplo, la predilección por el dibujo y la forma frente al color, o por el hombre como ideal de lo bello, como el único capaz de un ideal de belleza, pues con ellas queda casi perfilada una estética neoclasicista desde los aspectos formales y los del contenido. Pero me importa resaltar otras de mayor calado, como la consideración del juicio estético en cuanto miembro intermedio de un sistema, que tanto se asemeja a la *stille Grosse* de Winckelmann y el clasicismo del *Goethezeit*, mientras el placer sentido a través del juicio estético reflexionante en la armonía o concordancia de nuestras facultades de conocer tamiza, desde la teoría del gusto, una *concinnitas* clásica subjetivada, cuyo correlato, a su vez, bien podría ser la teoría del genio como protagonista de la unidad funcional de las facultades. Un genio, no lo olvidemos, que encarna como nadie aquella desconocida raíz común que vincula a todas las conductas universalistas.

Diríase pues, que, tanto desde los requerimientos de la Arquitectónica de la razón como arte de los sistemas cuanto

[17] Cfr. ADORNO, Th. W.: *Teoría estética*. Madrid: Taurus, p. 433.

[18] Cfr. KUHN, H.: «Die Entstehung der deutschen Äesthetik aus dem Geist des Humanismus», *Die Antike*, 5 (1929), pp. 128-160.

[19] Cfr. RIPALDA, J. M.: *Fin del clasicismo*. Madrid: Ed. Trotta, 1992, pp. 15 y ss.; GOETHE: «Textos», *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 96 (1966), pp. 341-361.

desde la activación de las facultades humanas a través de lo estético, se ambiciona la plasmación de la categoría central del clasicismo: la *totalidad*. Como todavía apenas le roza la *fragmentación*, no tiene necesidad, como a no tardar Schiller y los primeros románticos, de plantear la superación ni la recuperación de una nueva totalidad.

De un modo, por tanto, que continúa siendo «natural» en la deducción kantiana, el clasicismo y la bella apariencia son correlativas, satisfacen la utopía del orden, de relaciones atemporales y duraderas, de la idea de lo incontaminado y puro incluso que, desde entonces, acompañan a las nostalgias del orden perdido. Con toda razón, desde la óptica del sistema, la *Crítica del Juicio* suele ser presentada como una teoría de la *razón clásica*[20].

Siendo ello así, lo más apasionante sin embargo estriba en que, probablemente, a pesar de las intenciones de su autor, abre la espita a los avatares inciertos de una *razón moderna*. En efecto, en contra de los intereses clasicistas pero fruto de las violaciones del sistema, es cuestionada de una manera radical una de las categorías centrales del pensamiento clásico: *la perfección* (*Intr.*, 8, 78-9; *CJ*, § 15, 126; § 16, 130), la cual solía ser identificada en la estética intelectualista con la belleza. Asimismo, la descalificación de la *regularidad* (*CJ.*, § 22) en aras, nada menos, que del «*gusto inglés*» irregular, asociado con lo *pintoresco*, es una operación subversiva todavía muy comprometida con el clima imperante en el clasicismo de Weimar.

Creo, por consiguiente, que, al alzarse contra el monopolio de lo bello por la perfección y la regularidad, atenta abiertamente contra las posiciones exclusivistas de la estética neoclasicista, así como las de aquellas teorías de la *perfección acabada* bajo la cual se camuflará en el futuro la perfección. La ideología estética transmitida por estas categorías no denota únicamente reminiscencias platónicas, sino también huellas de la *Histoire Naturelle* como denominación de lo visible. En realidad, aunque sea de un modo

[20] Villacañas Berlanga, J. L.: «Naturaleza y razón: Kant, filósofo del clasicismo», en AA.VV.: *Estudios sobre la* «Crítica del Juicio». Madrid: La Balsa de la Medusa, 1990, pp. 13-75; cfr. y Martínez Mazoa, F.: «La Crítica del Juicio y la cuestión Grecia-Modernidad», ibíd., pp. 147-164.

inconsciente, Kant se percata de que son un reducto de las exclusiones o, lo que es lo mismo, de la represión de los procesos primarios que pugnan por aflorar en el libre juego de las facultades.

No obstante, las posiciones de Kant se radicalizan con la irrupción de lo *sublime*, ya que anticipa la infinitud romántica en la que nos mecemos hasta nuestros días. Categoría anticlásica por antonomasia, con ella traspasa decididamente los umbrales modernos; provoca el *desbordamiento* incontenible de lo bello y la eclosión de las *artes que ya no son bellas*; supera de una manera definitiva la razón clásica.

Desde esta angulación, si el arte se siente atraído por lo *colosal*, una categoría que venía alimentando el imaginario colectivo desde el mítico *Coloso de Rodas* y a la que el influyente J. B. Fischer von Erlach había visualizado como la sexta maravilla del mundo y, poco después, Goya nos impresionaría con el *Coloso* o *Pánico*[21], en la naturaleza le invade el sentimiento de lo *sublime* con una satisfacción en el poder ilimitado del que juzga, en el ensanchamiento de la imaginación inadecuado a su ideas.

Precisamente, esta disconformidad de la imaginación con la idea de un todo provoca el estupor o perplejidad que se apoderan del espectador tanto ante algunos productos del arte: las Pirámides de Egipto o el interior de San Pedro de Roma, como, sobre todo, los de la «naturaleza bruta»: las masas informes de las montañas en salvaje desorden o el mar sombrío y furioso. Se traza así una nítida línea divisoria entre lo bello y lo sublime,

> pues así como la imaginación y el entendimiento, en lo bello, mediante su *unanimidad*, de igual modo *aquí*, la imaginación y la *razón*, mediante su *oposición*, producen una finalidad subjetiva de las facultades del espíritu (*CJ.*, § 27, 160).

¿No se originará en esta confrontación una estética del contraste, de la *discordancia* frente a la armonía o concordancia clásica? Las estéticas de lo bello y lo sublime, ¿no son la

[21] Cfr. FISCHER VON ERLACH, J. B.: *Entwurf einer historischen Architektur* (1721). Dortmund: Harenberg, 1978, pp. 31 y ss.; DERRIDA, J.: *La verrité en peinture*, *l. c.*, pp. 136 y ss.

decisiva contribución kantiana a la *querelle* entre los antiguos y los modernos, que pronto se reavivará en la poesía ingenua y sentimental de Schiller o en la formación estética natural y la formación estética artificial del primer romanticismo? No es extraño, por consiguiente, que en ésta, como en otras temáticas, la *Crítica del Juicio* haya sembrado las semillas de una razón estética moderna o incluso postmoderna en la teoría estética en general y en la artística[22].

Ahora bien, en esta particular *querelle* aventuro que las tensiones entre la razón clásica y la razón moderna brotan probablemente del siguiente desdoblamiento: si la estética más deudora del sistema parece quedar atrapada en una imagen cíclica que satisface las exigencias de la razón teorética, la segregada por las violaciones analógicas anuncia el próximo futuro de una *progresión indefinida* que responde a los requerimientos de una razón práctica extrapolada, a no tardar, por analogía a la realización de lo artístico.

No obstante, lo llamativo es que semejante progresión se interrumpe en el proyecto kantiano apenas iniciada. Posiblemente, uno de los tributos que se ve forzado a rendir a cuenta de la inclusión de esta conducta en el sistema, sea que la posición objetivamente indeterminada e irreducible del juicio estético, su potenciación ubicua en los productos de la naturaleza y del arte, acaban siendo recluidas en la finalidad de la naturaleza. Una naturaleza cuya técnica es proclamada artística en sus producciones, análoga al arte en la organización de sí misma, a la que, en cuanto *natura naturans*, aquél sigue tomando incluso como modelo, si no en la imitación, sí en el obrar.

Creo que esta presencia larvada o manifiesta de la naturaleza como modelo perpetúa las connivencias con el orden clásico y obstaculiza el salto arriesgado a la razón estética moderna. Pero, en esta ocasión, lo que lo impide no es su enfoque transcendental, sino, paradójicamente, la presión de los hechos. En efecto, tras reconocer el genio artístico como la facultad de las ideas estéticas y a la imaginación una libertad que excede todo concepto y

[22] Cfr. de Man, P.: *La ideología estética, l. c.*, pp. 107-130; 173-183; Lyotard, J. F.: *Leçons sur l'Analytique du Sublime*. Paris: Galilée, 1991; de Duve, Thierry: *Kant after Duchamp*. Cambridge: Mass., The MIT Press, 1996.

excluye los preceptos y las reglas, con lo cual desmonta el racionalismo imperante en la *doctrina clásica*, no se atreve a dar rienda suelta a esta autonomía del sujeto ni a extraer las secuelas en el ámbito concreto de lo empírico, en la experiencia artística.

En efecto, genios como Homero y Wieland, vistos cual encamaciones de la subjetividad moderna que «han recibido por la naturaleza las dotes», «talento para el arte bello», no pueden aspirar a la perfección de un científico como Newton por unas razones desconcertantes:

> porque para éstos hay un momento en el que *el arte se detiene al recibir un límite por encima del cual no se puede pasar, límite quizá hace tiempo alcanzado* y que no puede ser *ensanchado* (*CJ.*, § 47, 215).

La convicción de que existe un límite que no puede ser rebasado ni ensanchado, es lo que realmente impide progresar a Kant en la razón estética moderna cuando se vuelve a los productos del arte. No obstante, al revés de lo que he observado en la presión de lo empírico sobre el nivel transcendental, ahora los juicios empíricos, los modelos como fuentes *a posteriori* del gusto, son los que cortan las alas de lo transcendental, reprimiendo las facultades del genio y la libertad de su imaginación. Kant no está en condiciones personales ni históricas, de sustraerse a aquel modelo ni prescindir de sus ejemplos permanentes, ya que remiten a

> un concepto de la feliz conjunción, en uno y mismo pueblo, de la imposición legal de la más alta cultura con la fuerza y la rectitud de la naturaleza libre (*CJ.*, § 60, 265).

El frenazo a la progresión moderna está accionado tanto por esa reconciliación entre la naturaleza y la cultura, esa conjunción feliz en un pueblo y una época, como por la conciencia de que sus modelos son inalcanzables; incluso, de que su cima tiempo ha fue conquistada. A Kant le embarga, pues, la *nostalgia del clasicismo* y sucumbe, como tantos otros coetáneos, a los hechizos de aquél que personificaba la Grecia antigua. Pero idealiza de tal manera a su realidad histórica, que la permuta en una encamación de una naturaleza universal, sublimando sus convenciones artísticas en normas estéticas o incluso sociales.

VII
«A TRAVÉS DE LA BELLEZA SE LLEGA A LA LIBERTAD»*

1. LA ESTETIZACIÓN ÉTICO-POLÍTICA EN SCHILLER Y SUS DERIVAS

> ¿No es extemporáneo preocuparse de las *necesidades del mundo estético* cuando los *asuntos del político* ofrecen un interés más próximo?[1].

QUIEN ESCRIBÍA ESTAS PALABRAS desde Jena en las postrimerías del siglo ilustrado era nada menos que el filósofo, poeta y tantas otras cosas F. Schiller en unas cartas dirigidas al duque danés Friedrich Christian von Schleswig-Holstein. Sondenburg-Augustenburg, el protector que desde 1791 le había librado de una existencia miserable y la enfermedad gracias a una aportación de 3.000 escudos mensuales. Si esto le comunicaba en las cartas privadas, en las públicas, que aparecieron bajo el conocido título *Cartas sobre la educación estética del hombre*, se proponía convencerlo

* Ensayo abreviado del aparecido en ONCINA, F. y RAMOS, M. (eds.): *Ilustración y Modernidad en Friedrich Schiller*. Valencia: PUV, 2006. Este ensayo ha sido el punto de partida para un desarrollo posterior, volcado hacia el presente, sobre «La estetización ético-política en la modernidad y después». Madrid: UNED, 2009. Fotografías del autor.

[1] SCHILLER: *Briefe an den Prinzen Fiedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sondenburg*-Augustenburg (1793), incluidas en *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Phillip Reclam jun., 2000, p. 133.

> de que para resolver en la experiencia este *problema político* hay que tomar por la *vía estética*, porque es a *través de la belleza como se llega a la libertad*[2].

Si en *Kallias o sobre la belleza* Schiller aspiraba a elaborar, todavía en una órbita clasicista enfrentada al subjetivismo moderno, un principio objetivo de belleza o si, casi al mismo, tiempo en *Sobre poesía ingenua y sentimental* retornaba a la naturaleza, en las misivas al Príncipe sus primeras intenciones apuntaban a desarrollar a la manera kantiana una nueva investigación sobre lo bello.

Sin embargo, bajo la presión de los acontecimientos históricos y la crítica a la cultura y la sociedad hegemónicas, promueve un desplazamiento desde una aséptica analítica de la belleza y la esencia del arte a sus *efectos* y *función sociales*, escorando desde un combinado empírico-trascendental a una *estética política*. Incluso, a unos compromisos iniciales con la Filosofía de la Historia que traslucen las connivencias entre la estética y la política, cuando no derivan en ciertos episodios a una *estetización de lo ético* y lo *político* o, al menos, a teñir ambos comportamientos con las veladuras de una coloración esteticista. No obstante, esta impregnación no se rige por una aplicación literal de las categorías, sino por un mecanismo epistemológico muy socorrido en la época: la *analogía*.

En efecto, en la *Crítica del Juicio* Kant había dejado caer que la *belleza es el símbolo de la moralidad*, lo cual no implicaba un repliegue de lo estético a la moral, sino una sugerencia de *analogías* varias entre los dos ámbitos diferenciados al modo ilustrado[3]. En particular, la analogía que

[2] SCHILLER: *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795). Barcelona: Anthropos, 1999, edición bilingüe, *Carta II*, p. 121. En atención a las frecuentes citas de interpretación textual, cuando me refiera únicamente a esta obra, pondré entre paréntesis la carta correspondiente, el número de la edición canónica y las páginas.

[3] Cfr. KANT: *Crítica del Juicio* (1790), utilizaré la traducción realizada por R. R. Amayo y Salvador Mas: *Crítica del discernimiento*. Madrid: A. Machado Libros, 2003, pp. 325-329; cfr. mi análisis sobre este trasvase en *Las raíces de la utopía estética en el ocaso ilustrado*, en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, VII (1982), pp. 54-69, así como acerca de las analogías en *La arquitectónica de la razón y sus violaciones en la «Crítica del*

1. Casa de Schiller en Weimar.

puede establecerse entre la libertad de la imaginación y la libertad de la voluntad. Una confluencia de intereses entre los dos estados del espíritu, tangencial en Kant, que Schiller convierte ahora en el gozne de una *estética operativa* que no se sustrae a influir en los acontecimientos del mundo moral y político, pisando así las huellas de una razón práctica volcada a la consumación de sus fines, a una *ética de la realización*.

En este marco, radicaliza la analogía kantiana en dos direcciones, pues si, por un lado, al vincular la belleza con *la razón práctica*, fomenta una *extrapolación* de ésta *a lo estético*, por otro exterioriza u objetiva el juego kantiano de las facultades en la redefinición de la belleza como *libertad en la apariencia*. No obstante, atendiendo a que la libertad no puede residir en los sentidos, donde se fragua el destino de lo estético, más que por una *analogía* de los mismos respecto a lo suprasensible, así como a que la belleza es presentada como analogía de una apariencia con la forma de la voluntad pura, de la libertad, matizará que

> esta analogía de un objeto con la forma de la razón práctica no es libertad en el hecho, sino sólo *libertad en la apariencia, autonomía de la apariencia*[4].

Juicio», VEGA REÑÓN, L.; RADA, E. y MAS TORRES, S.: *Del pensar y su memoria (Ensayos de homenaje al profesor E. Lledó)*. Madrid: Ediciones UNED, 2001, pp. 389-408, incorporado a esta misma obra. El ensayo sobre Schiller es una continuación de los anteriores.

[4] SCHILLER: *Kallias...*, *l. c.*, p. 19. En el *absolutismo* o *fundamentalismo estético*, que insinúa Hölderlin, la legalidad moral será algo posible pero contingente subsumida como está en la ley de la libertad propia del estado natural de la imaginación y la fantasía (*Sobre la ley de la libertad, Ensayos*. Madrid: editorial Ayuso, 1976, p. 19), mientras que en el *Primer Programa de un sistema del Idealismo alemán* (1796-1797?), tras abogar por la abolición del Estado, «la representación de *mí mismo* como de un ser absolutamente libre» se unifica en la idea de la *belleza*, pues «el acto supremo de la razón, al abarcar todas las ideas, es un *acto estético*, y que la *verdad*

De esta premisa se desprende que en el comportamiento estético no puede hablarse de libertad en un sentido estricto, propio de la razón práctica, ya que se trata de una *analogía derivada*, despojada de los principios del *Sollen*, de una *ética del deber ser*, en beneficio de un cometido *(Aufgabe)* a ser alcanzado a través de la formación y la *educación estética* de la humanidad, entendida no sólo como sustrato común a todos los hombres, sino en cuanto una cualidad del ser o la raza humana, de algo infinito hacia lo cual se aspira pero que nunca se alcanzará en plenitud. De una analogía que, si bien atañe a la relación estética, no ha de ser identificada con los contenidos, sino con la *estructura* de la acción ética.

Por este proceder, no solamente se sortean la fusión entre las dos conductas y esferas de actuación o sus dependencias mutuas, sino que se fundamenta la autonomía de ambas como actividades específicamente diferenciadas en la economía psíquica de los individuos y del comportamiento social. Por eso mismo, cuando se pregunte:

> *¿Hasta qué punto puede tener cabida la apariencia en el mundo moral?*, contestaré concisamente: tendrá cabida *en la medida en que sea apariencia estética*, el decir, una apariencia que no pretenda sustituir a la realidad, ni necesite que la realidad la sustituya (XXVI, 13, 355).

El poeta-filósofo se declara celoso de salvaguardar los valores de cada esfera o modo de existencia, de no violar sus fronteras, al contrario de lo que había sucedido en el espectáculo histórico del incendio de Roma por orden de Nerón o será frecuente en el futuro esteticismo amoral de Stefan George u O. Wilde en *El retrato de Dorian Gray*.

Por lo demás, esta derivación analógica no era privativa del pensamiento estético de Schiller, sino que se inscribía como un tópico ilustrado que asomaba, por dispares que fueran sus interpretaciones, en los ingleses Shaftesbury y Hume, los franceses Diderot y Rousseau o los alemanes Herder y Lessing. Unos y otros tomaban la experiencia esté-

---

y la bondad se ven hermanadas *sólo en la belleza*», en HEGEL: *Escritos de juventud*. Madrid: FCE, 1978, p. 220.

tica y la creación artística como paradigmas de la actividad formativa del espíritu humano, cual metáforas del trabajo no alienado en las que, como veremos, despuntan las hipótesis posteriores sobre el carácter modélico del arte que caracterizan a las utopías estéticas y ciertas vanguardias artísticas.

No obstante, la aportación de Schiller estriba en cómo fundamenta esta *analogía derivada*, pues, aun cuando invoque la tríada leibziano-ilustrada: conocimiento sensible/imaginación/razón, se aparta de las asépticas implicaciones gnoseológicas del racionalismo y del propio Kant con el fin de reorientarla a una teoría general de las necesidades. En concreto, el *impulso lúdico* analizado en las *Cartas* (XVIII-XIX) será asociado desde ahora hasta H. Marcuse con la conducta estética, interpretada a su vez como una *mediación* en la economía instintiva del individuo y de la especie; encumbrada a una nueva dinámica del *principio de realidad*.

No en vano, la libertad derivada que se propugna para lo estético y, por extensión para el arte, no es la física ni la libertad de compulsiones extrañas; tampoco, la moral o la del espíritu, sino la *libertad antropológica mediante la cultura y la educación estéticas*, es decir, la libertad de todo hombre por el hecho de poseer tal condición, como un combinado de la racionalidad y animalidad. El trasvase de lo estético a la razón práctica promueve, pues, una libertad analógica y, de cara al futuro, anuncia las pretensiones de proclamarlo un *modelo de comportamiento*.

2. Los escenarios de la desilusión y el programa estético-artístico

Como filósofo y pretendido «hombre del mundo», en los acotadas geografías por las que discurría su existencia, las cercanas Jena y Weimar, Schiller dirige con expectación la mirada hacia la escena política en la que, tras las conmociones que supuso la Revolución francesa cuyos ecos resonaban lejanamente en los espíritus sensibles de

2. Casa de Schiller en Weimar.

Schlesvig-Hollstein, parece estar decidiéndose el destino de la Humanidad.

Tal vez por ello, en su condición de hombre privado que no se deja arrastrar por los acontecimientos, escribe el 13 de julio de 1793 al Príncipe: «particularmente ahora la obra política de creación (*Schöpfungswerk*) es la que ocupa a casi todos lo espíritus». Sin embargo, se muestra escéptico ante semejante creación, como si se percatase de las impotencias de una razón práctica, de la razón política incluso, y sintiera la urgencia por hallar otros remedios. Baste recordar a este respecto un pasaje clave en esta extensa carta a su protector:

> Si fuera verdadero el *factum*, si se hubiera traspasado realmente el caso extraordinario de que la legislación política se delegara en la razón, el hombre sea respetado y tratado como un fin en sí mismo, se entronice la ley y la libertad verdadera sea erigida en el fundamento del edificio del Estado (*Staatsgebäude*), entonces me despediría eternamente de las musas y dedicaría toda mi actividad a la *más primorosa de todas las obras de arte* (*herrlichsten aller Kunstwerke*): la *monarquía de la Razón*. Pero, precisamente, de este *factum* es de lo que dudo. Estoy tan alejado de creer en el principio de una *regeneración en lo político*, pues, más bien, los acontecimientos de la época me quitan las esperanzas por siglos»,

o, como apostillará más abajo en el mismo lugar:

> Mientras la máxima suprema de los Estados ponga de manifiesto un egoísmo vergonzante y mientras la tendencia de los ciudadanos solamente esté limitada al bienestar físico, mientras esto suceda, temo que la regeneración política, que se creía tan cercana, no permanecerá sino un bello sueño filosófico[5].

[5] SCHILLER: *Briefe an den Prinzen...*, *l. c.*, pp. 135 y 137.

Sobre este telón de fondo se proyectan los escenarios de la desilusión. De hecho, las primeras *Cartas sobre la educación estética del hombre* (I-IX) son una suerte de «cuadros de época» *(Zeitgemälde)*, «mi pintura de la época presente», ya que en ellas detecta una suerte de patogénesis, es decir, se percata de los antagonismos y los síntomas patológicos que laceran a la sociedad moderna.

Como se deduce de la Lección Inaugural que dictó en la Universidad de Jena en 1789, el mismo año en que los acontecimientos revolucionarios contra el Absolutismo conmocionaban a toda Europa, en el *escenario de la política* Schiller no ocultó las simpatías que le despertaba y las esperanzas que cifraba en la Revolución Francesa. Tal vez como recompensa, en septiembre de 1792 se vio sorprendido por la gratificante noticia de que el pueblo francés, representado en la Asamblea Nacional con «el frenesí de los primeros días de la libertad», le había concedido el mes anterior, en compañía de George Washington, Thomas Paine, Alexander Hamilton, J. H. Campe, Klopstock y otros, el título honorífico de *Citoyen Français*.

No obstante, este alborozo inicial y las expectativas depositadas en el asalto a la Bastilla se fueron desvaneciendo a medida que se precipitaban los acontecimientos, como el ajusticiamiento en la guillotina de cerca de 1.500 clérigos y nobles encarcelados en septiembre de 1792 y el de Luis XVI el 21 de enero de 1793. Unos hechos que presagiaban la instauración de un régimen de terror.

Como Herder o Wieland en la propia Weimar, Schiller fue de aquellos ilustrados liberales que, si bien se oponían a los Estados Absolutistas, reaccionaban igualmente contra la dictadura jacobina que estaba devorando a sus propios hijos, como Roland, Clavière o Danton. Por eso, es ilustrativo recordar que sus reflexiones estéticas discurren casi en paralelo con la entrada de Robespierre en julio de 1793 en el Comité de Salvación pública y su caída durante el mismo mes del año siguiente.

En su opinión, unas experiencias tan decepcionantes como las que acompañaban a estos acontecimientos suponían una deriva hacia la barbarie y la esclavitud, cuando no encarnaban el poder de la animalidad. Sin embargo, los

dardos de sus críticas no apuntaban tanto a los objetivos cuanto a sus consecuencias, es decir, a las medidas de terror impuestas por la nueva dictadura. Y aunque en sus dramas se interese por los «criminales sublimes» y las figuras revolucionarias, como Karl Moor, Fiesco o el Marqués Posa, los somete a una catarsis trágica en la que distingue con nitidez los juicios estéticos y los éticos que le merecen.

En gran medida, Schiller interpreta lo que estaba sucediendo en Francia a la luz de las categorías que había introducido Fichte en sus *Contribuciones a una rectificación de los juicios sobre la revolución francesa* (*Beiträge zur Berichtigung der Urtheile über die französische Revolution*, 1793), tomando para ello como punto de partida un Estado de Naturaleza que nos recuerda a Rousseau. Como se colige de la Carta III, la revolución francesa era una tentativa para trasformar el Estado real en un Estado ideal. No obstante, desde esta perspectiva, también se tambalea el edificio del *Estado de Naturaleza* y el mismo *Estado político real* tal como lo conocemos, pues es la causa del mal, mientras que el *Estado Ideal*, al modo de cómo lo concibe la razón, tendría que fundarse en una humanidad mejor que aún no se vislumbra en los horizontes borrosos de una historia próxima.

Embargado a causa de ello por el pesimismo, considera que es prematuro intentar la reforma del Estado, así como quimérica toda esperanza de que se base en esta reforma

> hasta que no se suprima la escisión en el interior del hombre, y hasta que la naturaleza humana no se desarrolle lo suficiente como para ser ella misma la artífice y garantizar la realidad de la creación política de la razón (VII, 1, 161).

Aceptando, pues, el Estado real, absolutista, liberal-ilustrado incluso, como un mal menor, parece fijarse como objetivo trasformar y superar el Estado de Necesidad en un Estado ético donde prime la Razón.

El autor de las Cartas es un convencido ilustrado y en todo momento mantiene la antorcha de la razón en su lucha contra la oscuridad y el error, proyectando sus luces, la *Aufklärung*, que con tanta lucidez había definido Kant siguiendo la estela de *La Enciclopedia*. Sin embargo, no puede por menos de mostrarse escéptico ante el triunfo de

la misma cuando se asoma al *escenario de la sociedad* en los distintos estamentos sociales. Si en las clases más bajas denuncia los impulsos animales y primitivos, todavía le parecen más repulsivas la postración y la depravación del carácter que cultivan las clases civilizadas o cultas a través del egoísmo y de una moral materialista que culmina en el *provecho* como

> el gran ídolo de nuestra época, al que se someten todas las fuerzas, rinden tributo todos los talentos. El mérito espiritual del arte carece de valor en esta burda balanza y, privado de todo estímulo, el arte abandona el ruidoso mercado del siglo (II, 1, 117).

Asimismo, al proyectar su mirada sobre el *escenario de la cultura* desde un diafragma que tamiza los males de la civilización que denunciara Rousseau, repara en un aislamiento de las facultades espirituales que fomenta el cultivo por separado de cada una de ellas. Su práctica unilateral, en especial la disociación que ésta incoa entre el espíritu especulativo y el práctico o entre las ciencias y el arte, propicia un desarrollo exacerbado de unas y la atrofia de las restantes, provocando lo que después será bautizado como la *división social del trabajo* o la *especialización*. En estas circunstancias, ni el individuo puede desarrollar sus capacidades, ni el Estado o la sociedad lograr un todo armónico.

Unas ideas sobre la división de las facultades con las que no sólo sintonizará poco después Hölderlin en el *Hyperion* (1799), sino que parecen anticipar ciertos análisis del joven Marx. Este incipiente *malestar de la cultura*, al incidir sobre el desdoblamiento y la desintegración de las actividades humanas, indica que nos hallamos ante uno de los primeros pensadores en percatarse de un rasgo central, tal vez el más característico, de la modernidad: la *fragmentación*, ahondando con gran lucidez en ella.

Ciertamente, desde la aurora de la Ilustración hasta nuestros días, la fragmentación es la categoría antropológica, estética y artística que mejor trasluce el mecanismo de los respectivos antagonismos en las sociedades modernas, pues afecta a las diversas actividades humanas dentro de cada individuo y entre los individuos. No parece gratuito,

por tanto, que Schiller, a medida que abandone los predios de la Filosofía de la Historia y en *Sobre poesía ingenua y sentimental* retorne a la Filosofía de la Naturaleza, ya sea desde la añoranza o la nostalgia idealizada, contraponga la cultura griega a la de su momento histórico, ofertando la primera como un modelo para recuperar una *nueva totalidad inédita*, reinstaurada y avalada por un renovado *ideal de humanidad.*

El hombre debe buscar otros apoyos que le independicen de un Estado de naturaleza que debe ser superado, pero éstos no vendrán de las instituciones, sino de una actitud de los ciudadanos, de un *«tercer carácter»*, que sea capaz de tender puentes entre el carácter físico y el moral, facilitando así el paso permanente del Estado de Naturaleza al Estado moral, de la Razón. En este sentido, es fiel a la concepción kantiana de que lo estético constituye una transición a lo ético, a una realización del hombre ideal puro en sí, del ideal de humanidad como tarea del individuo y, en última instancia, meta del Estado. Sin embargo, el «Estado» ideal como objetivo último no cristaliza de un modo político institucional, sino que apunta a una sociedad utópica que, si en Fichte se determina de un modo ético, en Schiller lo hace de una manera preferentemente estética.

Tras las acerbas críticas lanzadas a lo que se representa en los diversos escenarios de la época, sobre todo a la esencia del Estado realmente existente, resulta fácil colegir que en ninguno de ellos pueden hallarse los instrumentos para su renovación. Por ello, una vez constatados sus fracasos, entra en escena la arriesgada tesis insinuada más arriba, se anuncia lo que podríamos considerar el *programa estético y artístico* a través del cual intenta suplantar aquellos escenarios de la desilusión.

Recordemos de nuevo aquella inquietante interrogación inicial, aunque sea levemente alterada:

> ¿No es cuando menos extemporáneo preocuparse ahora por elaborar un *código estético*... cuando el espíritu de investigación filosófica se ve impelido de modo tan insistente por las actuales circunstancias a ocuparse de las *más perfectas de las obras de arte (volkommensten aller Kunstwerke)*, la *construcción de una verdadera libertad política?*, pues para resolver en la experiencia el problema

> político hay que tomar por la vía estética, porque es *a través de la belleza como se llega a la libertad*[6].

Desde luego, no deja de ser chocante que la garantía de la libertad no se confíe al derecho natural ni al contrato social, sino que quede a expensas de la *función de lo estético* a partir de una «reforma del singular», del restablecimiento de «un arte más elevado».

Una vez asumido que ni en los escenarios de la política ni en los de la cultura se hallan los instrumentos adecuados para una renovación, incluso cuando se postulan los cambios políticos más avanzados o bienintencionados, desde *El teatro considerado como una institución moral* (1784) y *Sobre la gracia y la dignidad* (1793) Schiller asigna a lo estético y al arte la comprometida tarea de restablecer ese «arte más elevado» que, frente al «carácter de nuestro tiempo», recupere la «reforma del singular», la «totalidad de nuestro carácter», que no ha de ser tomada como una realidad, sino como un postulado.

> *Toda reforma política* debe tomar como punto de partida el *ennoblecimiento del carácter humano*, pero, ¿cómo puede ennoblecerse un carácter que se halla bajo la influencia de una constitución política degenerada? Para ello habría que buscar un instrumento que el Estado no nos proporciona, y abrir nuevas fuentes que conserven sus aguas puras y límpidas, a pesar de toda corrupción política (IX, 1, 171).

En este pasaje tanto las críticas al Estado como las lanzadas anteriormente a la sociedad y la cultura estipulan y se trasforman en un *programa estético*. Dado que ni la constitución bárbara del Estado ni la sociedad de la división del trabajo garantizan un restablecimiento de la totalidad añorada, la mirada se vuelve hacia una esfera que se halla más allá del primero y de la segunda. La encuentra en los instrumentos que proporciona lo estético en una triple dirección: la *educación estética*, el *arte estético* y el *arte de la vida*.

[6] SCHILLER: *Carta II*, *l. c.*, pp. 117, 121. Éstas eran asimismo las tesis de H. Marcuse desde su análisis de *La dimensión estética* (IX) en *Eros y civilización* (1953). Barcelona: Seix Barral, 1968 y en el capítulo II dedicado a «La nueva sensibilidad», en *Ensayo sobre la liberación*. México: J. Mortiz, 1969.

3. LA «CULTURA ESTÉTICA» COMO INSTRUMENTO PARA LA REFORMA POLÍTICA

3. Casa de Schiller en Weimar.

«La necesidad más apremiante de la época es, pues, la educación de la sensibilidad» (*Empfindungsvermögen*), postulaba al final de la carta VIII, tal vez bajo el impacto que le produjera *Sur l'éducation* de Mirabeau. La educación de la sensibilidad se perfila por tanto como el primer instrumento para la reforma del carácter, como un paso o requisito previo a la política. Dado que bajo las relaciones dominantes no ve oportunidades para un cambio social, propone dar un rodeo a través de una educación para la sensibilidad, de una educación estética, la cual podrá tener consecuencias en la esfera pública de la política.

Desde esta óptica, la *«revolución total de la sensibilidad»* (XXVII, 1, 361) precede a los cambios político-sociales, la formación estética debe anteceder a la política con el fin de que el individuo pueda mejorar la máquina del Estado y la realización de sí mismo.

La educación de la sensibilidad es enarbolada como el estandarte y el primer instrumento de renovación, como una suerte de condición necesaria de humanidad, a la que en sus ensayos designa de distintas maneras: *cultura bella* (*schöne Kultur*) o *cultura estética* (*ästhetische Kultur*), *formación estética* (*äesthetische Bildung*, un término que adoptará después F. Schlegel), *cultura del gusto* (*Kultur des Geschmacks*), *carácter estético* y *estado estético*, etc. Sinónimos todos que se resumen en el comprimido título de las *Cartas*: la *educación estética* (*ästhetische Erziehung*). Con la particularidad, de que en lo estético, al mediar entre la naturaleza sensible y la racional, la belleza deberá revelarse como una condición necesaria de humanidad, del hombre *«que tiene sentido de la forma»*, de un ideal de humanidad cuya función es conformar también la sociedad.

Lo decisivo, sin embargo, es que la *función mediadora* atribuida a lo estético en la economía psíquica parece transformarse a través de sus *efectos* en una *función integral* que incide sobre otras actividades; en un instrumento que desborda su ámbito diferenciado para contribuir al perfeccionamiento (*Verfeinerung*) o al embrutecimiento (*Verwilderung*) del carácter humano y de las costumbres.

La cultura estética en cuanto cultura del gusto resulta ser, por tanto, una estrategia alternativa de reconciliación a los males que afligen a la sociedad moderna, una respuesta a los fracasos manifiestos de otros instrumentos. Tal vez por ello, tras asumir este papel de un instrumento o sustituto, escore de un modo casi imperceptible hacia la *estetización*, pues, a partir de ahora, la cultura estética opera menos como una reconciliación normativa que en cuanto una integración funcional de los individuos en la totalidad del Estado moderno. Si el gusto promueve una unidad armónica en la sociedad es porque, previamente, ha establecido una unidad armónica en los individuos.

En esta dirección, la función asignada a lo estético rebasa con creces la moderna mediación kantiana, ya que saca a la luz unas virtualidades prodigiosas hasta ahora inexploradas. No en vano, en la misma carta del 11 noviembre (1793) se afirma «que la cultura estética... es el medio más eficaz para mejorar los defectos o formas de decadencia propias de la época»: el *embrutecimiento* (*Verwilderung*) y la *relajación* (*Erschlaffung*), así como para contribuir a la ética:

> Cuando la *formación estética* atañe a esta doble necesidad, cuando por un lado desarma el rudo poder de la naturaleza y debilita la animalidad, cuando por otro despierta la fuerza espontánea de la razón y hace notar la presencia del espíritu, entonces (y solamente entonces) está en condiciones de ceder un instrumento a la *formación ética* (*sittliche Bildung*). Este doble efecto (*Wirkung*) es el que exijo con toda severidad de la *cultura bella* y para esto encuentra también los instrumentos necesarios en lo *bello* y lo *sublime*, pues si mediante lo primero se contrarresta el embrutecimiento y, mediante lo segundo,

> la relajación, solamente el equilibrio mas cabal de los dos modos de sentir perfecciona el gusto[7].

En su segunda *Crítica* Kant se había permitido la licencia de emplear, aunque sólo fuera una vez más por analogía, la expresión «estética de la razón práctica pura» (*Ästhetik der reinen praktischen Vernunft*), vinculándola simplemente a la sensibilidad como capacidad del sentimiento, con el fundamento subjetivo del desear[8].

Posteriormente, reparando en los *efectos* que provocan los dos modos estéticos hegemónicos de sentir, advertía que lo intelectual y teleológicamente bueno (lo moral),

> enjuiciado desde un punto de vista estético, no tiene que representarse tanto como *bello* cuanto más bien como *sublime*..., porque la naturaleza humana no coincide con aquel bien por sí misma, sino sólo gracias a la violencia que la razón hace a la sensibilidad. Inversamente, aquello que llamamos *sublime en la naturaleza* fuera de nosotros o también en nosotros (por ejemplo, *determinados afectos*), también tiene que representarse como un poder del ánimo para elevarse mediante principios humanos por encima de *ciertos* obstáculos de la sensibilidad[9].

Precisamente, trasluciendo una vez más lo ético a través de las veladuras de lo estético, la «idea de lo bueno con afecto» es el estado del espíritu que se conoce con el nombre de *entusiasmo*, interpretado por Kant como lo sublime en la naturaleza interior:

> Sin embargo, desde un punto de vista estético, el *entusiasmo* es *sublime*, porque es una extensión de las capacidades por medio de ideas que dan un impulso al ánimo que actúa más poderoso y duraderamente que el empuje por medio de las representaciones de los sentidos[10].

No solamente el entusiasmo sino cada una de las emociones que excita la conciencia de nuestras fuerzas para

[7] SCHILLER: *Briefe an den Prinzen...*, *l. c.*, pp. 152 y 156.

[8] Cfr. KANT: *Kritik der praktischen Vernunft*, *Werkausagabe*, *Band VII*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, A 162, p. 214.

[9] KANT: *Crítica del juicio*, & 29, *Observación General...*, pp. 232-233.

[10] KANT: ibídem, pp. 233-234.

vencer las resistencias, pertenecerían desde semejantes premisas a la nueva categoría de lo «estético-sublime».

Como se ha encargado de subrayar en nuestros días Lyotard, a través de estas analogías se filtran ciertos rasgos de *una estetización* de las conmociones históricas y los procesos revolucionarios, pues el entusiasmo «como caso extremo de la afección sublime, su valor de signo político es innegable a los ojos de Kant», si bien «en cuanto a la política de lo sublime, no la hay. Sería el Terror. *Pero en la política hay una estética de lo sublime*»[11].

En sintonía con Kant y Schiller, refiriéndose a la experiencia de la revolución francesa, matizará que el entusiasmo en cuanto sentimiento sublime extremo deviene por tanto «un *analogon* estético de un fervor republicano puro»[12], que opera como una forma sustitutiva de una simpatía abiertamente política que sería sofocada y reprimida por los gobiernos.

A este respecto los entusiasmos populares o incluso de las élites que suscitaron las revoluciones francesa o rusa, desbordaban las fronteras locales para expandirse de un modo cosmopolita. Como era evidente desde la perspectiva marxista clásica, la invocación permanente al internacionalismo proletario no tenía otro objetivo más que el de subrayar el carácter inabarcable, expansivo, de un entusiasmo que podríamos adscribir a una experiencia estético-sublime.

4. El «arte estético» y el «arte de la vida» (Lebenskunst)

Schiller no se conformaba con invocar como instrumento de reforma a la cultura estética en general, sino que confería asimismo un papel estelar al arte. Por eso, tras las dudas e interrogantes que le suscita el beber en otras fuentes distintas a las del Estado para iniciar la reforma política, termina afirmando:

[11] Lyotard, F.: *La postmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa, 1987, pp. 84-85.

[12] Lyotard, F.: *La diferencia*. Barcelona: Gedisa, 1999, p. 192.

> Y con ello hemos llegado al punto al que se dirigen todas mis consideraciones anteriores. *Ese instrumento es el arte*, esas fuentes brotan de sus modelos inmortales (IX, 2, 171).

Poco importa que éstos se inscriban en la órbita de una mentalidad clasicista añorante del modelo griego, pues, en toda circunstancia, en el arte es donde se consuma el *impulso lúdico* como una «*forma viva*», como una síntesis entre la *vida* que aporta el impulso sensible y la *forma* que proporciona el impulso formal, y salen a la luz las cualidades estéticas de los fenómenos.

No obstante, tal vez lo más desconcertante sea que una vez invocado el *arte* como instrumento, éste se desdoble en dos direcciones, volviéndose a orientar la segunda por una visión estética más amplia que la artística. En efecto, tras pasar el Ecuador de sus exhortatorias misivas al Príncipe, a primera vista agradecidas y hasta aduladoras pero en el fondo, en consonancia con los ideales de la revolución burguesa, valientes en las críticas al poder del Absolutismo político, Schiller subraya de un modo expeditivo, casi apodíctico:

> Porque, para decirlo de una vez por todas, el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y *sólo es enteramente hombre cuando juega*. Sobre esta afirmación, os lo aseguro, se fundamentará todo el edificio del *arte estético* y del aún más difícil *arte de vivir* (XV, 9, 241).

En el marco de la crítica a la cultura el impulso lúdico juega un papel destacado en la existencia humana no sólo en la actividad artística, sino en la vida misma, pues libera de «las ataduras de toda finalidad, de todo deber, de toda preocupación» (XV, 9; 241). Se incoa así un desdoblamiento inédito entre lo que bautiza de un modo explícito el *arte estético* (*ästhetische Kunst*) y el *arte de la vida* o del *vivir* (*Lebenskunst*).

El primero no sorprendía en su momento, pues había sido acuñado por Kant en la *Crítica del Juicio* (& 44) para designar el arte ligado al juicio estético reflexionante y en el ocaso ilustrado empezaba a ser aceptado como una

denominación de moda en el despliegue del arte en la sociedad burguesa. Esta empezaba a distinguir entre el *arte autónomo* en su acepción moderna y el *arte aplicado* u otras designaciones similares. Una dualidad en la que fructificaban las semillas sembradas en la concepción dual de la belleza: la *pura* y la *adherente*.

Por lo demás, el nacimiento de un *arte estético* discurre en paralelo con la consolidación de la Estética en cuanto disciplina de la autoconciencia artística moderna a punto de trasmutarse con el cambio de siglo en Filosofía del Arte. No obstante, si atendemos al protagonismo que la Estética ilustrada atribuye al espectador en la experiencia estética, una premisa asumida por Kant en el juicio estético reflexionante, el *arte estético* puede ser interpretado asimismo en un sentido de Duchamp antes de Duchamp, a saber, como una práctica artística naciente en la que no se resalta tanto la acción del genio cuanto la mediación de la experiencia estética del artista como espectador. Con ello aludo a lo que en nuestros días se impone en la reflexión artística como Kant después de Duchamp.

Lo bello en el arte posee una existencia provisional y no abarca todo el abanico de posibilidades que despliega lo estético. Lo bello artístico remite más bien a una realización de lo bello más allá del arte tanto en un plano individual como social. En esta remisión a una realización práctica el arte estético se erige en un modelo, en un paradigma. Respecto al pasado, como podemos observar en la plástica griega, actúa como salvación y conservación no solamente de lo bello, sino de una vida socialmente bella. De cara al futuro, como han puesto en evidencia las vanguardias, opera como una imagen ideal de una futura república o sociedad bella todavía en ciernes.

El arte se revela como un medio o instrumento para la futura realización social de lo bello. Si se concibe lo bello o, como diríamos hoy, lo estético sin más, como un ideal

4. Casa de Schiller en Weimar.

político y su realización social como la satisfacción suprema, el arte reclama también un carácter político como anticipación modélica de la realización social de lo estético, ya sea en la república estética o en la vida social.

En este marco se inscribe la segunda dirección del arte: el *arte de vivir* o, si se prefiere, el *arte de la vida* (*Lebenskunst*), pues, probablemente, es la primera vez que nos topamos con esta expresión tan exitosa en nuestros días. Un «arte de vivir» invocado y apenas desarrollado que, en sintonía con el Clasicismo de Weimar, para Schiller florecía bajo el cielo azul heleno y el *sentimiento de los griegos*, los cuales pronto trasladaron al Olimpo lo que debería haber acontecido sobre la Tierra. No obstante, dado que aquellos eran considerados como los maestros y los modelos, para los ilustrados su idealizado *arte de vivir* se convierte también en objetivo o meta de los seres humanos completos, de una futura recuperación de la *totalidad del carácter* ya insinuada.

En la tradición filosófica la expresión «arte de la vida» se remonta al *peri bíon téchne* o la *téchne tou bíon* griega, al *ars vitae* o *ars vivendi* de los latinos analizados por M. Foucault[13], a Plutarco en sus *Moralia*, Petrarca y Pico della Mirándola en Italia, Baltasar Gracián en España, Shaftesbury en Inglaterra, L. Bruyère o Montesquieu en Francia, etc., y tantos otros. Si bien, por tanto, no se trata de una aportación novedosa, es interesante apuntar que, a caballo entre los siglos XVIII y XIX, el *arte de la vida* se orienta en varias direcciones entrelazadas: la Estética, la Dietética, y la Ascética.

Aunque la *Dietética* se adscribe al discurso popular y el lenguaje cotidiano del «saber vivir», el escritor, médico y pintor C. G. Carus es autor de un tardío ensayo sobre *El arte de la vida en las inscripciones del templo de Delfos* (1863). Un arte de la vida como saber vivir hedonista que se redescubrió en la pasada década de los años ochenta. Curiosamente, como están poniendo de actualidad algunas exposiciones y monografías artísticas dedicadas al *Comer*

[13] Cfr. FOUCAULT, M.: *Estética, etica y hermeneútica*. Barcelona: Paidós, 1999, particularmente el capítulo dedicado a «La escritura del sí», pp. 289-305.

y Beber, el arte de la vida encarnado en la dietética está siendo encumbrado a la condición de un arte estético a través del arte culinario, de la restauración, cuyas presencias empiezan a ser acogidas en los grandes eventos artísticos internacionales.

Asimismo, mientras que el arte de la vida, en cuanto es capaz de trasvasar armonía y belleza al hombre, es tamizado en Schiller desde la *Estética* por una idealización que se desvía de la suposición epicúrea más hedonista y añora el arte griego como su modelo, en Novalis «el arte de devenir un hombre ético» o *Ascética* se transforma en una idea artística y en todo un arte de vivir; en una doctrina del arte de la vida que no puede ser adquirida sin un entrenamiento de sí por sí mismo, sin una *áskesis* en el sentido originario de los socráticos y los cínicos, cuyo telón de fondo siguen siendo las geografías ideales de Grecia, y sus objetivos la prosecución de la totalidad ideal.

La eticidad se desvela para este poeta romántico como arte en un sentido ideal no muy distinto al del clasicista Schiller:

> La primera (la eticidad) es el arte de elegir entre los motivos de las acciones en conformidad con una idea ética, con una *idea de arte a priori* y de este modo poner en todas las acciones un sentido profundo y grande conferir a la vida un significado elevado y así ordenar y unificar artísticamente en un *todo ideal* (*idealisches Ganzen*) la masa de acciones internas y externas[14].

En otros pasajes la deriva hacia el arte de la vida *(Lebenskunst)* es incluso más explícita:

> Al hombre cuanto más cultiva artísticamente (*Künstlerisch*) su sentido para la *vida*, más le interesa también la *desarmonía* a causa de la disolución... *Arte para vivir construir arte vida... Doctrina del arte de la vida* (*Lebenskunstlehre*) y *Doctrina de la naturaleza de la vida*. Cuando la vida es realmente la sustancia suprema, solamente puede esperar una explicación a través de la elaboración

[14] NOVALIS: *Anekdoten*, en *Schriften, Band II, Das philosophische Werk I*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1981, p. 577.

> perfecta de todos los miembros físicos. La física perfecta será la doctrina universal del arte de la vida[15].

Cuando, en pleno crepúsculo finisecular y de los dioses, Nietzsche proclame desde las primeras cadencias de su obra juvenil que las artes «son las que hacen posible y digna de vivirse la vida» o que bajo los estremecimientos de la embriaguez dionisiaca «el *ser humano* no es ya un artista, se ha convertido en *una obra de arte*» no hace sino ensalzar, como matizará después en *El ensayo de autocrítica*, una interpretación y justificación puramente estéticas del mundo y de la vida basadas en la apariencia y el engaño, rasgos con los cuales identifica el arte. Desde su óptica perspectivista, no parece interponer diques de contención al entusiasmo báquico del sí mismo fuera de sí, como en cambio sí hiciera Hegel en *La Fenomenología del Espíritu*, al abordar en «La religión del arte» la *fiesta* que el hombre se da en su propio honor. El hombre, encumbrado en ella a una forma viva, a una *«obra de arte viviente»*, se hunde en el espíritu ético, en la vida ética, de su pueblo[16].

[15] NOVALIS: *Das Allgemeine Brouillon-Materialien zur Enzyklopädistik* (1798-99), ibídem, Band III, pp. 278, 311 y 371. La expresión *Lebenskunstlehre* había sido utilizada también por F. Schlegel, cfr. SCHLEGEL-SCHELLING, Caroline: *Die Kunst zu Leben (Briefe)*, editadas por Sigfried DAMM: Frankfurt/Main-Leipzig, 1999. La expresión «la vida como obra de arte» (*Leben als Kunstwerk*) aparece también en la novela *Lucinde* de F. SCHLEGEL, pero sería sobre todo K. Chr. Fr. KRAUSE, un autor de gran influencia en el romanticismo tardío y en el pensamiento español, quien más abundó, con anterioridad a NIETZSCHE, en una «ciencia del arte de la vida» (*Lebenskunstwissenschaft*), así como que «la vida misma es una obra de arte y el arte uno y supremo es el arte de la vida». Cfr. la esclarecedora aportación de PINILLA BURGOS, R.: *El pensamiento estético de Krause*. Madrid: Universidad de Comillas, 2002, pp. 788, 815-842. Por su parte, H. HEINE también puso en relación la teoría del arte en SCHILLER con «*el arte de la vida*, que también implica armonía entre la acción y el estado de ánimo que expresa», *Gedanken und Einfälle, Sämtliche Werke*, editados por WALZEL, O.: Leipzig X (1915), p. 249.

[16] NIETZSCHE: *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1979 y otras ediciones, pp. 43 y 45. Cfr. BAKER, St.: *Auto-aesthetics. Strategies of the Self after Nietzsche*. New Jersey: Humanities Press, 1992. En «la religión del arte», analizada por HEGEL, se encuentran los antecedentes sobre la transformación del hombre en el culto y la fiesta en «una obra de arte viva» o «viviente». *Fenomenología del Espíritu* (1807). México: FCE, 1966, pp. 418-421.

Bajo esta óptica, en la fiesta el hombre se reconoce como miembro de una comunidad ético-política. Por eso, desde los escritos juveniles nos alerta sobre la belleza que anida y se anuncia en la fiesta, donde todas las fuerzas de la libre cooperación conducen estéticamente a la sustancia de la comunidad. La eticidad del futuro aparece cada vez más hermanada con la belleza de la *polis*, liberando fuerzas que alteran de tal modo las formas petrificadas de vida, que favorecen y acercan las relaciones armónicas entre la estética y la política.

De cualquier modo, ¿tendrán que ver las pervivencias culturales o estetizadas de las fiestas con los patrones psicoanalíticos que se reconocen en las disposiciones arcaicas o con las constantes antropológicas del *homo ludens* sobre las que se asienta, en palabras de Schiller, el mismo arte de la vida?

En este marco, la categoría de lo estético se asocia sin duda con una racionalidad estética, con la *aisthesis* originaria, con la sensibilidad en cuanto privilegio inalienable de cada individuo, que es indisociable de unas capacidades de percepción muy agudas, de la apertura a la experiencia y del juicio estético reflexionante a la manera de Kant y el impulso lúdico de Schiller. De un modo análogo, la ética en cuestión sería una suerte de forma refleja que adopta la libertad.

La filosofía sobre *arte de la vida* es una de las cuestiones más candentes en las tentativas actuales que, desde posiciones muy diferentes, persiguen una intersección entre la estética y la ética o la política en la tradición grecorromana, la ilustrada de Schiller o la esteticista de Nietzsche. En ellas se atiende por igual a la política, la ascética o la ecología del arte de la vida en la condición o la ética postmodernas.

Todo ello augura un marco de reflexión en el cual la separación de fronteras en el proyecto crítico kantiano no interpone barreras infranqueables entre las diferentes legislaciones sobre un mismo y único territorio de la experiencia humana que se filtra a través de diferentes diafragmas, contrariando así a los impenitentes antikantianos que achacan al pensamiento ilustrado las causas del actual malestar de la cultura. Por ello mismo Schiller, aun admitiendo interrelaciones y permeabilidades entre lo ético y lo estético, se

esmera por salvaguardar los valores específicos de las dos esferas del comportamiento humano, de estos dos modos tan peculiares gracias a los cuales nos relacionamos con el mundo, de los dos hilos conductores a través de los cuales se desliza nuestra existencia.

5. INCURSIÓN SOBRE LA ESTETIZACIÓN BLANDA DEL «TRATO SOCIAL» EN LA POLÍTICA Y EL *LIFESTYLE* EN LA ÉTICA

Antes de abordar la estetización de la política en sus facetas más problemáticas, me permitiré una digresión sobre la plausible *estetización* de la política y la ética al hilo de la carta que Schiller envía el 3 de diciembre de 1793 al Príncipe. Como insinué ya, en ella le aclara que si bien lo estético no ha de ser confundido con lo ético ni produce nada moral, «el gusto puede favorecer la moralidad del conducirse»; ahora, en cambio, importa abundar en las sugerencias que me despierta a partir de la siguiente argumentación:

> En los espíritus estéticos refinados hay una instancia más que a menudo sustituye a la virtud donde falta y la facilita donde está. Esta instancia es el gusto. El gusto exige medida y distancia, aborrece todo lo que es torpe, duro, lo que es violento, y se inclina hacia todo lo que se compone de un modo armónico,

exige el

> buen tono, que no es sino una ley estética del hombre civilizado[17].

Como desvela en una confidencia a Garve (1-X-1794), Schiller tenía la intención de desarrollar estas ideas embrionarias en un tratado sobre la *estética de las formas sociales* y del *trato estético* (*der ästhetische Umgang*) con el fin de «aplicar el principio de la belleza a la sociedad, y considerar el *trato como un objeto del arte bello*». Unas intenciones que se plasmaron de un modo parcial en un nuevo ensayo titulado *Sobre la utilidad moral de las maneras estéticas* (1796), el cual a su vez era una réplica a

[17] SCHILLER: *Briefe an den Prinzen...*, *l. c.*, pp. 177 y 181.

5. Casa de Schiller en Weimar.

otro anterior, aparecido tres años antes, *Sobre el peligro de las maneras estéticas*[18].

En efecto, si en este último manifestaba abiertamente sus dudas sobre el hecho de que la moralidad se basara únicamente en los sentimientos de belleza, o que el gusto fuera su única garantía, ahora se reafirma en lo dicho anteriormente en la carta al Príncipe, pues, aun cuando es evidente que el influjo del gusto no produce lo moral, sí contribuye en cambio a la «promoción de la eticidad» (*Beförderung der Sittlichkeit*).

Ciertamente, estas reflexiones evocaban las *Letters of Lord Chesterfield to his Son*; incluso podríamos remontarlas al *Libro del Cortegiano* de Castiglione y, en última instancia, al *De Officiis* de Cicerón. No obstante, sin ir tan atrás, importa resaltar que se inscriben en lo que definiría como la *disciplina del gusto*, una práctica proclive a estetizar la naturaleza y el cuerpo del hombre moderno. Esta impronta disciplinaria facilitaría, como insinuaba al Príncipe, que el gusto *«a menudo sustituya a la virtud donde falta y la facilita dónde está»*. ¿Puede intervenir el gusto como una instancia o formación sustitutiva, como un *Ersatz*, de la moralidad y la eticidad?

Si la respuesta fuese afirmativa, el gusto aseguraría una conducta socialmente estable en la que la ética y la moral deberían capitular con frecuencia en su pugna contra los deseos levantiscos de la naturaleza/cuerpo de los hombres. Como se desprende ante todo del ensayo *Sobre la utilidad moral de las normas estéticas*, la *disciplina del gusto* actuaría como un órgano ejecutivo que actualiza la voluntad de la razón moral o política, ya que la educación estética continúa considerando a la naturaleza corporal como el

[18] Cfr. *Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten, Sämtliche Werke*. München: Carl Hanser, vol. 5, 1959 o cualquier otra edición. Este ensayo era una suerte de respuesta al que había escrito en 1793: *Sobre el peligro de las maneras estéticas* (*Über die Gefahr ästhetischer Sitten*).

enemigo interno del hombre a abatir debido a su falta de disciplina.

Por ello, la primera tarea en la estetización del hombre moderno sería anular las resistencias hacia lo bueno que fortalecen los impulsos salvajes, mientras que la disciplina del gusto rompería el poder subversivo de la naturaleza humana, expulsando del alma aquellos deseos no refinados, antisociales, que con frecuencia ofrecen una resistencia violenta al ejercicio del bien. Una anulación que se lograría en virtud del cultivo de las leyes estéticas, la templanza, la civilidad, las buenas maneras, etc., pues no en vano la belleza da «leyes al trato social» (*Carta XVI)* y lo estético media en la economía de nuestros instintos.

Una segunda operación en la estetización del hombre se cifraría en la purificación de los sentimientos, pero no mediante las medidas coercitivas ni por un sometimiento estricto a las leyes de la razón a la manera de la moralidad abstracta kantiana, sino por la vía positiva de situarse por encima de la sensualidad; en virtud de la pura actividad y del atractivo del placer estético que despierta el entusiasmo por lo bello o, si se quiere, por la belleza del juego, que borra tanto las huellas de los impulsos incontrolables como neutraliza la coacción racional.

Sea como fuere, Schiller se halla atrapado sin saber a qué carta quedarse respecto a la disyuntiva que plantea en los dos ensayos, oscilando entre el *peligro* y la *utilidad* de las maneras (*Manners* al modo de la estética inglesa) y las costumbres (las *Sitten* alemanas) estéticas. Una trampa de la que tampoco sale demasiado airoso en las *Cartas sobre la educación estética del hombre.*

Así, por ejemplo, en la *Carta X*, reproduciendo una larga cita del gran debate que suscitó en Ginebra el *Discours si le rétablissement des Sciences et des Arts a contribué à épurer les moeurs* (1752), de Rousseau, sobre los peligros que acarrea el desatender toda realidad bajo los *influjos* y los *efectos de la belleza* o lo que implica la osadía de que la belleza dé leyes al trato social, no encuentra más salida que, tras constatar las amargas experiencias cosechadas en la historia humana, «abandonar la realidad» histórica y el

«tribunal» de la experiencia para seguir los derroteros de una «vía trascendental».

Sólo deslizándose a través de ella, piensa que es posible recuperar la energía del carácter que rinde como tributo a la cultura estética y alcanzar un concepto racional puro de la belleza, el cual

> debería buscarse por la vía de la abstracción y deducirse ya de la posibilidad de la naturaleza sensible-racional; en una palabra: la belleza debería revelarse como una condición necesaria de la humanidad (X, 7, 191; cfr. 181-3).

Tal vez en estos pasajes se esparcían las primeras semillas de dos actitudes bastante extendidas en la actualidad: en primer lugar, que el gusto y el arte contribuyen a la *promoción* (*Beförderung*) de la eticidad o, en jerga preferida por los anglosajones, a la *mejora moral* (el *Improvement*) del hombre; en segundo lugar, que el gusto propicia una plausible *estetización* de la ética y la política o de lo que ahora propongo bautizar como una *estetización blanda* de los buenos modales, del buen tono, del buen «rollo», de eso que entre nosotros se ha puesto políticamente tan de moda: el *talante*.

Como alertaba Rousseau, el prestar excesiva atención a las formas y disfrazar los contenidos de la acción política, acaba imprimiendo la peligrosa tendencia a desatender la realidad, cuando no a sacrificar la verdad y la moralidad por los modales y «por los encantos de una mera vestimenta», pero, todavía más, como intuía Schiller, a sustituir la virtud donde falta.

Ciertamente, la política no tiene por qué estar reñida ni se halla en discordia con los buenos modales o el buen tono ni con la estética o la moda, si bien salta a la vista que la plausible *estetización blanda* no emana tanto de la apariencia bienhechora que oculta ciertos defectos o incluso miserias como, tampoco, de la apariencia ideal que ennoblece la realidad vulgar, sino de una supervaloración de las apariencias estéticas que ocultan la verdad y son ensalzadas como la verdadera representación de la realidad.

¿Debemos postular en nuestros días, como Schiller, que la necesidad más apremiante de nuestra época es la

educación de la sensibilidad? Por supuesto, tiene que ser educada, pues la *estetización blanda* de la ética política únicamente brota y prolifera cuando todo queda sacrificado al culto de las apariencias, al culto de la forma. En estas situaciones y otras similares la contrapartida o compensación a la estetización de la política suele ser el cinismo en la ética. ¡Esteticismo en estado puro! Por eso, parafraseando a Schiller en la *Carta XXVI*, podríamos interrogarnos una vez más: ¿Hasta qué punto puede tener cabida la apariencia en el mundo de las maneras y los modales, en la estética de las formas sociales y políticas? Como en el momento de plantearla, la respuesta continúa siendo concisa: en la medida en que sean *apariencias estéticas*, es decir, unas apariencias que no pretendan ocultar ni sustituir a dichas las realidades.

6. EL ESTADO ESTÉTICO: ¿UNA ESTETIZACIÓN FUERTE DE LA POLÍTICA?

A lo largo de las *Cartas* nos topamos con algunas expresiones que parecen denotar una plausible *estetización fuerte* de la política. Bastaría recordar, por ejemplo, las que cristalizan en la monarquía de la Razón como la más primorosa obra de arte o en la construcción de una verdadera libertad política como la más perfecta obra de arte. Si no escoran abiertamente hacia una estetización, destilan al menos una ambivalencia que corre el riesgo de inclinarse en exceso hacia ese lado. Sobre todo, cuando es usufructuada por intérpretes interesados. Por ello mismo, creo que vale la pena ensayar una revisión crítica de estos y otros tropiezos.

Ciertamente, si los tomamos al pie de la letra, de estos pasajes se infiere una *estetización fuerte* de la política según la cual la monarquía de la Razón o la instauración de la libertad son proclamadas las obras más perfectas de arte. Sin embargo, como si sorteara los escollos del Absolutismo político como antesala de los abusos totalitarios futuros, Schiller, si nos atenemos a la textualidad, parece rescatar una vez más el mecanismo de las analogías, pues la categoría *obra de arte* bajo cuya óptica se contemplan sus referentes suele designar algo similar al producto que evocaba la consideración del relojero como un artista. Es decir, la obra

de arte es interpretada a menudo como un artefacto, y su hacedor como un artífice.

No en vano, en otro pasaje (*Carta* IV, 4, 133) distinguirá varias clases de artistas según el modo de tratar la masa o la materia con la que trabajan: el artesano o artista mecánico (*der mechanische Künstler*), el artista político o del *Estado* (*der politische Künstler* o *Staatskünstler*), «que hace del hombre su materia y su tarea», y el artista en el sentido moderno (*der schöne Künstler*), cuyas objetivaciones adscribe al *arte de la apariencia* o de la *bella apariencia*, *al arte bello* o *arte estético* (*Carta* XXVI, 5 y 9; XV, 9).

Por lo demás, en la admiración que profesa y el agradecimiento que debe a su protector, no se aprecian indicios de una exaltación del Príncipe como artista en el sentido estricto, aunque tampoco despeja el equívoco de que, si bien sus objetivos son distintos, la manera en cómo el artista político maneja al hombre como materia y tarea no es muy distinto al modo en cómo el artista del arte bello trasforma su medio en sintonía con la estética clasicista del organismo y las relaciones entre las partes y el todo. Aun así, no cae de un modo explícito en una adulación esteticista del político de ocasión.

Algo que, en cambio, sí le sucede a Novalis cuando, con motivo de su llegada al Trono en noviembre de 1798, dedica un ensayo a la joven pareja real formada por Federico Guillermo III y la reina Luisa de Prusia. Recordaré un fragmento de este curioso y desconocido ditirambo:

> Un verdadero Príncipe es el artista de los artistas; es decir, el director de los artistas. Todo hombre debería ser un artista. Todo puede convertirse en arte bello. La materia del Príncipe son los artistas; su voluntad es su cincel: educa, emplaza e instruye a los artistas porque únicamente él abarca con la vista la imagen en su conjunto desde el punto de vista correcto, porque solamente él tiene presente la gran idea que, representada por las fuerzas unidas y las ideas, debe ser ejecutada...[19].

[19] NOVALIS: *Glaube und Liebe oder Der König und die Königin*, en *Schriften, II Band, Das philosophische Werk*, *l. c.*, vol. I, pp. 497-498.

Ciertamente, la proclama de que todo hombre debe ser un artista, así como la no menos sorprendente afirmación de que todo puede convertirse en arte bello, incluida la materia de la gobernación, son postulados del *universalismo* o *absolutismo estético* de ciertos románticos que satisfacen los requisitos subjetivos y objetivos para una estetización de las actividades del artista político, del Príncipe, como artista sin más en el marco de un arte del gobernar que es trasfigurado asimismo en un arte bello, en un arte estético. Estetización del sujeto político y de sus acciones que solía tener como telón de fondo las adulaciones que los protegidos de los príncipes les tributaban presto en cuanto personificaciones del despotismo ilustrado.

No obstante, a pesar de las arriesgadas equivalencias que propugna el poeta, no creo que debamos tomarlas al pie de la letra, pues es más probable que se inscriban una vez más en el mecanismo de las analogías. Por ello, las plausibles derivas totalitarias hacia la estetización fuerte de la política, que pudieran latir en estas desafortunadas ambivalencias, no son imputables al ditirambo de Novalis y, menos corren a cargo de las analogías de Schiller, sino, más bien, son fruto de la utilización interesada y torticera, cuando no de la abierta manipulación que posteriormente se hará de su papel estelar en el clasicismo de Weimar.

Asimismo, conviene aclarar los sentidos de un segundo tópico que gira alrededor del sustantivo *estado*, pues en alguna de sus acepciones también se esconden ciertos equívocos estetizantes. Dado que en castellano sólo disponemos de un término, lo solemos invocar para contextos tan diversos, que en ellos se borran los matices; en alemán, en cambio, el *estado* (*Zustand*), a pesar de que ambos pueden llegar a ser calificados por distintos motivos como estéticos, no se confunde con el *Estado* (*Staat*). En consecuencia, si la *apariencia estética* ha de ser interpretada en el marco de la oposición ilustrada entre la necesidad y la libertad, el *impulso lúdico* en cuanto mediador entre las facultades se decanta en lo que se denomina el *estado estético* (*ästhetische Zustand*).

Se trata de un modo de comportamiento que, en competencia con el *físico*, el *lógico* y el *moral*, preside nuestras

relaciones con el mundo en la confianza de trocar el estado de necesidad por uno de libertad:

> Encontraremos, pues, totalidad, en el carácter de aquella nación que sea capaz y digna de cambiar el Estado de necesidad por el Estado de libertad (IV, 7, 135).

Tal vez ello nos aclare por qué cuando enarbola la belleza como instrumento de renovación, su meta sea alcanzar el *estado de libertad estética* (*Zustand ästhetischer Freiheit*) y, al postular *el estado estético y el arte* como *modelos*, piense en una época futura en la que se haya superado el reino de la necesidad.

Una dialéctica que, por cierto, será asumida plenamente por Marx tanto en *La ideología alemana* como en *El capital*, con una argumentación no muy distinta en la órbita de las dos oposiciones heredadas de la Ilustración: la que contrapone la fragmentación y la totalidad o la que se instaura entre la necesidad y la libertad[20].

Sin embargo, es sintomático que, con anterioridad a este desenlace, en las primeras *Cartas* iniciara sus reflexiones con disquisiciones sobre el *Estado natural* y el *Estado moral* o el *Estado* sin más en cuanto forma objetiva, es decir, el *Estado ético-político* que esgrime la majestad de las leyes. Como no deja de ser llamativo que, a partir de la novena, desaparezca toda alusión a estas versiones del *Estado* (*Staat*) y únicamente, a punto de concluir su misiva, los dos primeros *estados* reaparezcan para ser rebautizados como *Estado dinámico* y *Estado ético*, mientras que el *estado estético* (*ästhetische Zustand*), asumido como una relación sensible o hilo conductor con el mundo, como un modo

[20] Cfr. MARX, K.: *La ideología alemana*. Barcelona: Grijalbo, 1970, pp. 78-80, 84, 88, 259, 290, 304, 305, 330, 527 o en *El capital*. México: FCE, 1973, 8.ª ed., t. I, p. 131. En ambas obras la metáfora lúdica, sin aludir para nada a Schiller, preside sin embargo su interpretación de los procesos de trabajo desde una veta utópica en la que, para nuestra sorpresa, descubrimos que asume ciertos rasgos del carácter modélico de lo estético y lo trasvasa a la sociedad. ¿Una estetización de lo social en Marx? Una herejía sobre la que traté hace algún tiempo en *La utopía estética de Marx y las vanguardias históricas*, en COMBALÍA, V. (ed.): *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona: Blume, 1980, pp. 9-45.

específico y diferenciado de la apropiación del mismo a la manera kantiana, se convierta

> en el ámbito en el que la belleza imprime su carácter a las relaciones humanas, en el *Estado estético* (*der ästhetische Staat*)... como objeto del libre juego. Porque la ley fundamental de este reino es *dar libertad por medio de la libertad* (XXVII, 9, 375).

Centrándome en el primero, es notable la ambigüedad que destila el análisis sobre la operatividad de cada uno de los «Estados», pues mientras que el *Estado dinámico* de los derechos sólo puede hacer posible la sociedad domeñando la naturaleza por medios naturales, y el *Estado ético-político* de los deberes únicamente puede hacerla moralmente sometiendo la voluntad individual a la general,

> el *Estado estético* puede hacerla *real* porque es el único que cumple la voluntad del conjunto mediante la naturaleza del individuo (XXVII, 10, 375).

Si en los dos primeros el hombre en su doble naturaleza sensible-racional no puede identificarse con el todo, en el Estado estético se consumaría la voluntad del todo a través de la naturaleza del individuo. El Estado estético se comportaría por tanto en relación con el Estado político como el arte autónomo respecto a la realidad cotidiana. En la cultura del gusto y la idea de una comunidad humana que late en ella hunde sus raíces el Estado estético. El gusto, el ideal de humanidad y el Estado estético se revelan los eslabones de una misma cadena en la que este último remite a la sociedad ideal que presupone el primero.

Abundando en estas incidencias, creo que vale la pena retener dos breves citas, pues traslucen tanto sus posiciones políticas antiautoritarias como el igualitarismo social:

> Allí donde impera el gusto y se asienta el reino de la bella apariencia *no se tolera ningún tipo de privilegio ni autoritarismo*,

ya que

> en el *Estado estético*, todos, incluso los instrumentos de trabajo, *son ciudadanos libres, con los mismos derechos que*

> *el más noble de ellos... Aquí, en este reino de la apariencia estética, se cumple el ideal de igualdad que los exaltados* querrían ver realizado también en su esencia (XXVII, 11, 377 y 379).

¿A qué exaltados estaba refiriéndose? Probablemente, a quienes como su amigo Abaris, pseudónimo de Goethe, estaban vinculados en Heropolis (Weimar) a la «Amalia de las tres Rosas». Fieles al espíritu universalista de la Ilustración, para los miembros de esta logia masónica, perteneciente a la Orden de los Iluminados, todos los hombres eran hermanos y debían desaparecer las diferencias entre el Príncipe y los súbditos, los nobles y la ciudadanos, los ricos y los pobres.

Estas aspiraciones, si, por un lado, confluían en los ideales de fraternidad, igualdad y libertad, por otro, sintonizaban con el Estado de la bella apariencia, con el Estado Estético, el cual, aunque no disponga todavía de *Constitución* alguna, se encuentra

> como la pura Iglesia y la pura República, en algunos círculos escogidos, que no se comportan imitando estúpidamente costumbres ajenas a ellos, sino siguiendo su propia y bella naturaleza (XXVII, 12, 381).

El Estado estético o reino del gusto es, por tanto, un reino de libertad donde se cursa una invitación a cualquier naturaleza bella a ser libre como somos cada uno de nosotros, a poner en práctica los derechos del individuo, la libertad intransferible de la propia subjetividad.

Me parece llamativo el recurso frecuente a las metáforas políticas para representar el Estado estético, pues en ellas despliega el modelo utópico de una sociedad liberada en el marco de lo estético, superando en nombre de la humanidad las fronteras nacionales y las limitaciones de los estratos y las clases sociales. De estas semillas ilustradas brotarían las tesis sobre el *carácter modélico* y *anticipatorio* atribuido a lo estético y las artes por las estéticas utópicas de la plenitud desde Schiller a Marx o Marcuse, así como por las vanguardias históricas y ciertas neovanguardias de filiación constructivista y dadaísta.

Desde semejante virtualidad, lo estético y, por ende, sus cristalizaciones en el arte no solamente actúan en abierta connivencia y complicidad con la razón práctica, sino que su realización supondría satisfacer en la economía psíquica y social muchos de los ideales universalistas y los objetivos emancipadores de la Ilustración.

Por lo demás, el tópico sobre el *intervencionismo* es una constante que se gesta y consolida en el proyecto ilustrado, en una dialéctica de la emancipación estética que, tras haber comprobado con desilusión y escepticismo el fracaso de los instrumentos de renovación en los escenarios analizados, no es ajena a la utopía social de los ideales de libertad e igualdad. Con posterioridad, se extrapoló asimismo al mundo de las artes en unas prácticas que aspiraban a devenir modelos anticipatorios respecto a lo político y lo social. Discurrirá, por tanto, en paralelo con el destino de la utopía estética en la modernidad tal como se plasma en las vanguardias como *proyectos insatisfechos*.

Con anterioridad he invocado también la expresión el «edificio del Estado» (*Staatsgebäude*) en cuanto obra política de creación, así como que la construcción de la libertad política es «la más perfecta de las obras de arte». Si bien en ambas extrapolaciones textuales la obra de arte es usada en la acepción de artefacto, tanto en la metáfora arquitectónica como en la analogía no se descarta una coloración esteticista, impregnada por la armonía y la totalidad clasicistas, en donde el Estado deviene el intérprete del «bello instinto» del hombre, en representante de la humanidad pura, y desde tal óptica,

> si el Estado ha de ser una organización que se forma por y para sí misma, sólo puede hacerse real si las partes han coincidido en la idea del todo (*Idee des Ganzes*)[21].

Posiblemente, en el clima clasicista que se respiraba en Weimar, esta coloración esteticista era un tópico inspirado en las visiones idealizadas de Grecia desde Winckelmann

[21] SCHILLER: *Carta, IV*, 5, 133. Una idea similar será desarrollada, entre otros, por K. Chr. F. KRAUSE en *Ideal de humanidad para la vida*, en LÓPEZ MORILLAS, J.: *Krausismo: estética y literatura*. Barcelona: Labor, 1973, p. 41.

y en sus concepciones sobre la obra artística como organismo.

Esta variante de una plausible estetización política se traslucirá poco después en Hegel cuando considere la bella «Polis» de los griegos como una obra artística en un doble sentido: en cuanto fundada (*gestiftet*) a través del arte y configurada (*gestaltet*) como una obra de arte[22]. Bastante más tardíamente, los ecos de la perfección y la totalidad clasicistas resonarán igualmente en las páginas de Nietzsche, aunque sea aplazándolas a un futuro incierto:

> Sí, si alguna vez la vida llega a organizarse en un *Estado perfecto*, ya no habrá asuntos para la poesía, y serían únicamente los hombres atrasados quienes pidiesen una ficción poética. Estos echarían entonces, al menos, melancólicamente una mirada retrospectiva hacia los tiempos del *Estado imperfecto*[23].

Como he insinuado más arriba, Schiller se había anticipado a esta idea cuando contraponía el *Estado Ideal* (*perfecto*) al *Estado Real* (*Imperfecto*). Pero en unos y en otros la coartada para soslayar las aporías del presente es trasladar los escenarios a un futuro incierto, por determinar en el espacio y lejano en el tiempo. Precisamente cara a este futuro desconocido, si sustituyésemos el Estado real e imperfecto por la *sociedad imperfecta* resultarían sorprendentes y apasionantes las deudas de ciertas vanguardias artísticas con estas premisas ilustradas y nietzscheanas sobre la estetización ético-política.

Posiblemente, uno de los casos más llamativos sea el del pintor P. Mondrian, cuyas tesis sobre la *realización* o *reconstrucción futura de la armonía real, plenamente humana*, en la exterioridad y la vida son inseparables del «Estado Incompleto», del estadio histórico en el que le ha tocado vivir, donde al arte no le queda otra salida más que operar a la manera nietzscheana como *refugio o sucedáneo* en una estética abstracta de un equilibrio y una armonía eminentemente clasicistas, ligada a la recuperación ética de

[22] Cfr. HEGEL: *Jenaer Geistphilosophie (1805-1806)*, *GW*, 8, p. 263.

[23] NIETZSCHE: *Humano, demasiado humano*. Madrid: EDAF, 1979, I, 5, p. 169.

la totalidad, siendo secundario que la *perfección* clásica se haya visto desplazada por la *percepción* moderna:

> La realidad tanto como el arte nos hacen ver que también la exterioridad en que vivimos..., hay que *completarla* lo máximo posible para poder armonizarla con *el ser humano completo*... Así se forma *un nuevo concepto de belleza, una nueva ética*[24].

En otras palabras, estaríamos ante una situación inédita en la que la *estetización del Estado* o de la *Sociedad* atentaría contra la supervivencia del mismo arte. Se haría realidad y consumaría desde un ángulo inédito la comprimida sentencia: *la estetización contra el arte*, versión edulcorada del fin del arte, pues el arte sólo tendría razones para existir mientras no se hubiese consumado una *estetización del Estado* o de la *sociedad* en su conjunto.

En unos términos tal vez más abiertamente políticos, el correlato del mencionado «artista del Estado» (*Staatskünstler*) sería un «arte del Estado» (*Staatskunst*), una expresión analógica que nada tiene que ver con un arte controlado por el Estado, sino con la conversión del mismo Estado en una obra de arte. Schiller no recurrió a esta expresión, que sin embargo gozaba de antecedentes conocidos en la Ilustración alemana, en particular en Herder, y será exhibida en ciertos desarrollos posteriores bajo la etiqueta del *«Estado como obra de arte»*[25].

¿Puede escorar el *Estado estético como modelo al Estado estético como aberración*? En los pasajes recién citados de las *Cartas* es fácil colegir desplazamientos significativos desde el *estado* (*Zustand*) al *Estado* (*Staat*) y, por último, al *reino* (*Reich*) *estéticos*. Pero si la trasmutación del primero en «Estado» originaba ya ciertos problemas,

[24] MONDRIAN, P.: *La nueva imagen de la pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983, p. 129; cfr., pp. 125-131.

[25] Cfr. HERDER: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774), en *Werke in zwei Bände*. München: Carl Hanser Verlag, 1953, vol. II, p. 55, así como en *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784), ibíd., p. 239. Entre otros, retoma esta expresión el historiador del arte BUCKHARDT: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Buenos Aires: Losada, 1944 y otras, pp. 7 y ss., 86 y ss.

la conversión nada menos que en «reino» lo complica aún más, pues este «reino estético» parece solaparse y superar a los reinos natural o dinámico y al ético-político como un tercer reino que aflora en parentesco con el Tercer Reino o la tercera edad de la tradición mística alemana secularizada desde Lessing.

Bajo la versión del *Estado estético* como tercer reino se memora más la Nueva Jerusalén que el Paraíso Terrenal o la Edad de Oro; no se añora tanto la Arcadia como el Elíseo. Posiblemente, la secularización de esta promesa cristiana, ahora trasmutada en estética, encontró una de las expresiones más acertadas en la obra dramática de Ibsen *El emperador y Galileo* (1873), en la que Juliano el Apóstata proclamaba al modo de Schiller el advenimiento de un Tercer Reino basado en el amor y la justicia entre los hombres, en la alegría y la belleza. No obstante, si tomamos al pie de la letra o tergiversamos estas y otras expresiones similares, las invocaciones al Tercer Reino se exponen a deparar abundantes equívocos.

Así sucedió, por ejemplo, cuando Fichte, Novalis, Schleiermacher y otros románticos, apoyándose en un borrador de Schiller para la oda *Grandeza alemana* (*Deutsche Grösse*, 1797), tomaron como excusa la idea de un reino, en sus primeros momentos apolítico, como una invitación a que los alemanes asumiesen el liderazgo cultural y moral, una llamada a civilizar la tierra, a soñar a la manera de los pintores nazarenos con la Germania ideal. Algo sobre lo que, aunque todavía más cogido por los pelos, se proyectaron las interpretaciones absolutamente siniestras del totalitarismo nazi que propusiera Moeller Van den Bruck en *Das dritte Reich* (1923), con la proclama del «reino de los mil años» que anunciara Nietzsche en *Zarathustra* y Hitler pretendiera realizar.

7. ¿«Arte de la guerra» o estetización de la guerra?

Junto al «arte del Estado» Herder había sugerido en el ensayo citado el «arte de la guerra» (*Kriegskunst*), mientras Schiller traslucía una tímida *estetización de la guerra* al

comparar el comportamiento de los ejércitos a través del filtro artístico heleno:

> Si el ejército troyano se abalanza hacia el campo de batalla con estridente griterío, el griego, en cambio, se aproxima a él *serenamente y con noble paso*. En los troyanos podemos ver el predominio de las fuerzas ciegas, en el griego *el triunfo de la forma* (XXVII, 6, 371).

Unos años antes de que Schiller escribiera estas palabras, sabemos que su íntimo amigo Goethe, en su condición de Ministro de la Guerra, se vio forzado a participar al lado de su Duque Carl August de Weimar, coaligado con Prusia, en la Campaña contra la Francia revolucionaria. Pero mientras los prusianos trasladaron un gran ejército al campo de batalla, los de Weimar se dejaron acompañar por un amplio Estado Mayor de servidores, secretarios y cocineros, y Goethe en concreto, por el criado Paul Götze, que conducía su carruaje, y el secretario Paul Vogel, a quien dictaba en la tienda de campaña mientras las copiosas gotas de agua se deslizaban sobre la lona. Resguardándose de las balas con las que le obsequiaban los franceses sitiados en la batalla de Verdún (1792), no sólo era capaz de seguir trabajando sobre la teoría del color, observando el juego de los colores en un pedazo de papel caído en un charco de agua, o de escribir poesías, sino que admiraba los «ricos escenarios» que formaban las grandes masas de las tropas de caballería en el paisaje, ya que sus desplazamientos con las bayonetas refulgiendo al sol provocaban espectáculos inéditos: efectos de catarata si se movían desparramadas o de un río cuando se agrupaban ordenadamente. Es decir, en ocasiones veía la *guerra* más con los ojos de un artista que de guerrero, pues como relata en su *Diario*:

> Cierto que frente a nosotros estaban ardiendo ciertas aldeas, *pero el humo de los incendios no está mal en un cuadro de guerra*[26].

Es sabido que Nietzsche leyó muy tempranamente las *Cartas de Schiller*, tal vez siendo todavía un adolescente.

[26] GOETHE: *Campaña de Francia* (17-IX-1792), en *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1973, tomo III, p. 416; cfr., p. 417.

No en vano, el instinto primordial que rige el *reino artístico de lo apolíneo* hunde sus raíces en la *bella apariencia*, la cual posee un fundamento mítico más poderoso que las leyes del Estado. Precisamente, no sólo la muerte del arte como muerte del mito a manos del socratismo de la cultura moderna, sino sobre todo la «pérdida de la patria mítica», del «seno materno mítico», son las que, siguiendo los pasos de los griegos y la estela de Lutero y los grandes artistas y poetas alemanes, le llevan a reivindicar, en sintonía con la insinuada *Grandeza alemana* de la oda schilleriana, el «renacimiento del mito alemán», del *ser alemán*, como guardián de las fuerzas de la fantasía y del sueño apolíneo. En este contexto es donde afloran ciertos elementos que le ponen al filo de una *estetización de la guerra*.

> Nosotros tenemos en tanto el núcleo puro y vigoroso del ser alemán, que precisamente de él nos atrevemos a aguardar aquella expulsión de elementos extranjeros injertados a la fuerza... Acaso más de uno opinará que este espíritu tiene que comenzar su lucha con la expulsión del elemento latino: y reconocerá una preparación y un estímulo externos para ello en la *triunfadora valentía y en la sangrienta aureola de la última guerra*[27].

Como es fácil colegir, se refería a la contienda franco-prusiana de 1870 en la que él mismo participó como enfermero. Asimismo, en el pueblo griego o en el alemán parecen delatarse connivencias con un suerte de unión del instinto artístico *dionisiaco* en cuanto voluntad del mundo que destruye eternamente y obtiene un placer perpetuo en la destrucción, manteniendo connivencias no solamente con una *estetización de la guerra*, sino con una *estética política de la destrucción* más general, de la que la primera no es sino una variante.

Tanto el adverbio dubitativo «acaso» en el primer texto como la rectificación que lleva a cabo posteriormente en *El ensayo de autocrítica*, tal vez no autoricen una interpretación tan lineal, lo cual no despeja las sospechas de que su pensamiento haya inspirado actitudes como las que encontramos en ciertos Esteticismos Fin-de-Siglo o

[27] NIETZSCHE: *El nacimiento de la tragedia*, *l. c.*, p. 183; cfr. pp. 179-184.

en las vanguardias artísticas sobre la *Estetización de la guerra*, ya sean las alusiones admirativas de H. von Hofmannstahl en la *Carta de Lord Chandos* a la destrucción de Roma y la incendiada Cartago o *Los pensamientos en la guerra* de Thomas Mann, en donde la Primera Guerra Mundial es contemplada de un modo estético y definida, en sintonía con la alegría estética de lo trágico, como la expresión de una voluntad del mundo en perpetua ebullición y destrucción.

Sin duda, quienes, sustituyendo el ser y la grandeza alemanes por el ser italiano y la «grandeza italiana», propiciaron una estetización entusiasta de la guerra, fueron los Futuristas en 1911 con motivo de la que libraba su país en Libia:

> Los futuristas, que desde hace varios años alabamos entre los siseos de Gotosos y Paralíticos el amor al peligro y la violencia, el patriotismo y la guerra, única higiene del mundo, nos alegramos de vivir por fin esta gran fiesta futurista[28].

Precisamente, contra los italianos lanzaría sus dardos Walter Benjamin en el epílogo a su obra más divulgada: *Fiat Ars, pereat mundus*, dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la *satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica*...

> La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en un *espectáculo de sí misma*. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite *vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden*. Este es el *esteticismo de la política* que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte[29].

Posiblemente, uno de los rasgos más interesantes que Benjamin intuye en su mensaje de urgencia estriba en la

[28] MARINETTI, F. J.: «Segundo manifiesto político (1911)», en GONZÁLEZ, A., CALVO SERRALLER, F. y MARCHÁN FIZ, S.: *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Istmo, 1999, p. 141.

[29] BENJAMIN, W.: «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica (1936)», en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973, p. 57.

observación de que en la estetización de la guerra la crisis de la experiencia cognitiva provocada por la alineación de los sentidos es la causante de que se perciba la propia destrucción como placer. En virtud de ello, a no ser que reduzcamos la experiencia estética a las vivencias, la estetización de la guerra se resuelve más bien su contrario, es decir, en una *anestetización*. En nuestros días disponemos de ejemplos dramáticos para constatarlo.

La percepción del espectáculo deviene, a la manera de la que ha propugnado Paul Virilio, una máquina de la visión que está en condiciones de contemplar lo que destruye y destruir lo que está viendo, sin que nuestros cuerpos se vean para afectados por lo que se muestra en la pantalla, encerrados y puestos a salvo en su compasiva subjetividad, cuando no complaciente indiferencia. La estetización de las guerras a través de las nuevas tecnologías es desgarradora, pues abre un abismo entre la mala conciencia ética o la reflexión política y su neutralización inmediata por la seducción que ejercen las apariencias bellas, como si cada espectador del espectáculo mirase para otro lado desde la seguridad de que su cuerpo se reafirma biológicamente en la destrucción de los de otros. La escisión del sujeto se consuma de un modo desgarrador.

A través de los dispositivos, hasta ahora desconocidos, puestos a nuestra disposición por las nuevas tecnologías la estetización de las guerras forma definitivamente parte del paisaje visual de la *Sociedad* y la *Cultura del espectáculo*. Incluso, traspasa los umbrales de un nuevo estadio de la estetización que prima una visión estética desinteresada del espectáculo mucho más absorbente y hegemónica, integral en suma, que la que presidía la mirada de Goethe cuando contemplaba sin apenas inmutarse los campos de batalla en Verdún.

VIII

Schinkel y la tensión clásico-romántica*

1. *Ciudad antigua en una colina*, 1805.

Apenas apagados los ecos del segundo centenario del nacimiento de K. F. Schinkel (1781-1841), «post-modernos» varios se apresuraban a usufructuar, no sin cierto oportunismo, su figura; incluso, a esgrimirlo cual

* Este ensayo apareció bajo el título «La arquitectura de K. F. Schinkel desde nuestra presente condición» en *Revista de Arquitectura*, n.º 250 (1984), pp. 61-71. Fotografías de las arquitecturas construidas son del autor.

autorizado legitimador del «free-style classicism» o valedor del actual eclecticismo radical, lo cual no impedía que en la misma revista, *Architectural Design*, otros lo ensalzasen como maestro consumado de un «clasicismo no estilístico». Los japoneses, no obstante, se habían anticipado a todos al convocar en 1979 el concurso, por cierto muy concurrido, «Una casa para Schinkel», en el que, para nuestro gozo, obtuvo el primer premio el arquitecto y pintor J. Navarro Baldeweg. Sin abundar en otras efemérides, Schinkel, un arquitecto silenciado o de incómoda presencia en las historias canónicas, acapara la atención mundial, y su herencia es disputada desde posiciones no sólo diversas sino encontradas.

Desde luego, su recepción no ha dejado de ser fluctuante. Oscurecido por los arquitectos revolucionarios, su obra ha sido asociada, de un modo abusivo, a la arquitectura del Príncipe, si es que no enaltecida, como aconteciera bajo el Nacionalsocialismo, a símbolo del Poder. No obstante, lo más paradójico tal vez sea que, reclamado como protomoderno por Loos, Behrens, Tessenov, B. Taut o Ph. Johnson, entre otros muchos, en las invocaciones recientes su lectura es tan oscilante como la propia sensibilidad diseminada que impregna a nuestra presente condición.

En efecto, si para los modernos su arquitectura estimulaba una interpretación funcionalista del clasicismo, cuyos eslabones enlazaban a Schinkel con G. Semper, P. Behrens y el propio Mies van der Rohe, hoy en día tanto sirve de excusa para legitimar el eclecticismo radical más deleznable como para apoyar un eclecticismo de síntesis; tanto para reanudar el discurso esencialista del clasicismo cuanto para airear la sensibilidad «pintoresca», en la que también se mece cierta postmodernidad. Si los modernos parecían empeñados en una lectura que bien pudiéramos llamar lineal, acorde, por lo demás, con esa continuidad larvada del clasicismo en clave tecnológica, ahora, en cambio, se prefiere una suerte de lectura discontinua en el tiempo y el espacio. Ya no intriga tanto por lo que pueda representar en la insinuada cadena histórica sino por lo que encarna en cuanto arquitecto de transición, por la complejidad *y* versatilidad de un proyecto en inextinguida tensión, más en consonancia con nuestra manera de sentir, con nuestra

propia fragilidad, que con aquellas seguridades marchitas de los heroicos modernos.

2. *Catedral gótica sobre el agua*, 1814.

1. LA POLARIDAD CLÁSICO-ROMÁNTICA

Schinkel, cual sismógrafo oscilante, acusa las tensiones que irrumpen tras la disolución de la doctrina clásica, se enfrenta a las formulaciones ortodoxas del Neoclasicismo, cuyo exponente más combativo en Alemania era, a primeros de siglo, su profesor y, posteriormente, acerbo crítico A. Hirt. Tensiones que sacudían, asimismo, a los más lúcidos de sus coetáneos y que solían oponer la razón y el sentimiento, lo objetivo y lo subjetivo, el sistema y el fragmento, lo antiguo y lo moderno, lo clásico y lo romántico, éste último cristalizado, en el ámbito de la arquitectura, como lo gótico.

En Schinkel tales tensiones afloran desde su misma formación; una formación marcada por el rigorismo clasicista, por el doricismo imperante de sus maestros —D. y F. Gilly, Langhans, H. Gentz, A. Hirt— reforzado en su temprano viaje a Italia (1803-1806), pero no menos condicionada por

ese juvenil sentir romántico que se le despertara en contacto con los círculos berlineses en torno a poetas como A. y B. von Arnim, Cl. Brentano o E. T. A. Hoffmann, con la filosofía de J. G. Fichte o la estética de Schelling.

Formación clasicista, que se trasluce en los primeros dibujos de Escuela o en las vistas panorámicas de ciudades clásicas, y sensibilidad romántica, que tan bien ha quedado plasmada en los paisajes de la campiña romana, en las vistas juveniles de Palermo, Pisa o Milán, o, como aventajado cultivador del género pictórico predilecto de los románticos, en el paisaje alpino: lagos, desfiladeros, cascadas, cuevas en la roca, ocasos *crepusculares*, escenas de la indómita naturaleza, a las que, a diferencia de otros pintores, ya incorpora arquitecturas. No en vano, a través de los dibujos y pinturas, se filtrará en su posterior actividad proyectual tanto el gusto por la antigüedad clásica cuanto esa su indisimulada preferencia romántica por la arquitectura vernácula y por el paisaje idealizado, así como se despertará su interés obsesivo y simultáneo por la naturaleza «pintoresca» y por el pasado, ese sereno sentimiento de lo sublime bajo la forma del pasado, de la soledad, de la ausencia.

Tampoco será ocioso recordar que, como buen artista romántico, cultiva casi todas las artes y ambiciona la *obra de arte total*, pero que, desde su veta clásica, defiende lo específico de cada una de ellas. Por ello mismo, aunque su sensibilidad pictórica impregna a muchas de sus arquitecturas, no renuncia, como aventajado ilustrado, a la autonomía que ésta, como las demás artes, recién ha conquistado.

En las arquitecturas ideales que pinta entre 1810 y 1815, período romántico por antonomasia, parece inclinarse hacia el gótico. Estos cuadros plasman, de un modo exaltado, el sueño romántico de la Catedral, inspirándose para ello en la pintura paisajística y en la interpretación del gótico vigente desde el himno de Goethe a la Catedral de Estrasburgo (*De la arquitectura alemana*, 1773) y la más próxima lectura de F. Schlegel (*Caracteres de la arquitectura gótica*, 1804).

Como sabemos, se trata de una visión de la misma que prima la impresión y los sentimientos que despierta, lo originario y lo subjetivo, por encima de lo objetivo, lo racional, lo construible. En la obra cumbre de la serie, *Catedral*

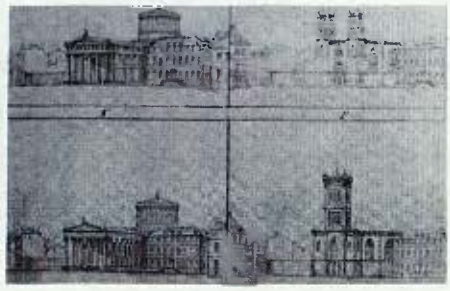
gótica sobre el agua (1814), ésta se alza avasalladora, imponiéndose a la adición de los edificios circundantes, con estilos diferentes.

No obstante, a pesar de que bascule hacia el gótico, en Schinkel nunca se apacigua la oscilación inicial entre lo clásico y lo romántico. Baste evocar contraposiciones tales como *Ciudad antigua en una colina* (1805) y *Ruina gótica de claustro* y *grupo de árboles* (1809) o *Paisaje griego con una ciudad* y *subida a la Acrópolis* y *Catedral gótica con palacio* y *ciudad medieval* (ambas de 1815) para comprobar no sólo la proximidad a los paisajes heroicos e idealizados de su contemporáneo J. A. Koch, sino también que, tanto la antigüedad griega, asociada con la época dorada de Pericles, como la edad media germana, localizada por los románticos en los tiempos de Durero, son proclamadas los dos momentos cumbres de la historia humana, modelos dignos de ser imitados. Si la arquitectura griega plasma la belleza y el equilibrio, no menos transparenta lo sublime la «manera alemana», la catedral gótica. De esta manera, lo *bello* y lo *sublime*, los dos polos de atracción de la estética inglesa y alemana, sedimentaban en principios de arquitectura, y el ideal del más acá invocado por la estética clasicista se complementaba con la idea trascendente, inabarcable, con lo infinito e irrepetible del romanticismo.

Polaridad ésta que, como no podía ser menos, aflora en los proyectos del período. Recordemos, entre otros, el *Mausoleo para la reina Luisa* (1810), del que nos ofrece una versión doricista de un templo próstilo —realizada y conservada hasta hoy día con ciertas alteraciones de H. Gentz— y la más difundida, inspirada en el *Gothic Portico* (1741) de los Langley, que anticipa el neogótico sentimental de tanta fortuna hasta nuestro siglo. Versiones por separado que aparecen también en otros proyectos, sobre todo en las opciones alternativas para la *Iglesia en el mercado Werder* (1821-1830): dórica, corintia, gótica con una sola torre, con dos o con cuatro, templo romano con tambor, etc.

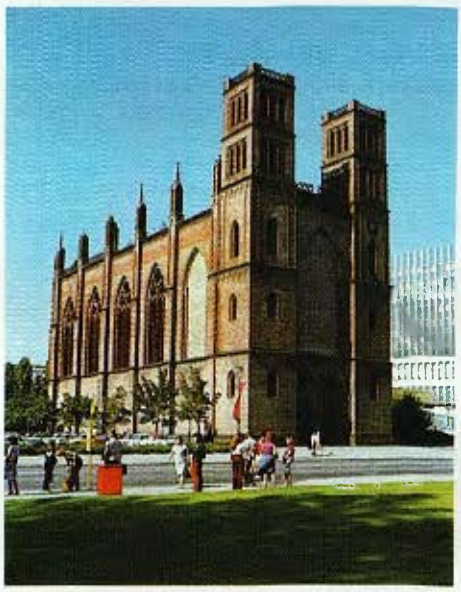
No obstante, más que estas versiones —auténticas indecisiones polares— representadas por separado, importa resaltar la obsesión por unificar los principios de la belleza clásica con la estructura profunda de la arquitectura gótica.

3. *Mausoleo para la reina Luisa*, 1810, ss. Parque dex Charlotenburgo, en Berlín Occidental.



4. *Proyectos alternativos para la Iglesia en el mercado Werder*, 1821.

5. *Mirada al florecimiento de Grecia*, 1825. Pintura.



6. *Iglesia en el mercado Werder*, 1825-1830. Antiguo Berlín Oriental.

La síntesis de ambos principios será el reto que se impone en proyectos como la *Iglesia de Pedro* (1810-1811), y culminará en las numerosas alternativas para la *Catedral conmemorativa de la liberación* (1814-1815).

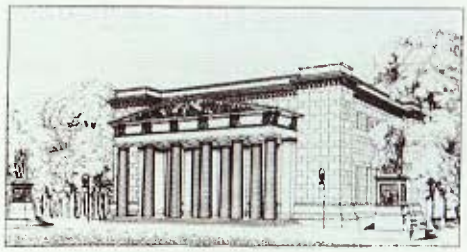
Retengamos, pues, para episodios ulteriores, que la idea rectora que subyace a los diferentes proyectos es la mezcla, la fusión (*Verschmelzung*) de los citados principios contrapuestos en una síntesis, en lo que, según la terminología del momento, se conocía como un *«estilo mezclado»*. Ambición de síntesis entre lo objetivo, la medida de la arquitectura

clásica, y el efecto, lo subjetivo, de la manera gótica, siempre presente en Schinkel, pero acariciada como una de las grandes apuestas en los albores del siglo por personajes tan dispares como Goethe y Hölderlin en poesía, los hermanos Schlegel y Schelling en estética; transparente, asimismo, en la pintura de nazarenos como F. Overbeck (*Italia* y *Germania*, 1811-1828) o F. Pforr (*Sulamith* y *María*, 1811). La pretensión de Schinkel, en este sentido, no es inédita, aunque sí lo será en su trasvase a una arquitectura, nunca realizada, pero deseosa de alcanzar una nueva totalidad y síntesis entre lo antiguo y lo moderno. Mezcla que, en el sentir romántico, tanto tiene que ver con lo químico, con un proceso nada mecánico de síntesis crítica, que se transfigura en metáfora nostálgica de la totalidad o unidad perdida de lo clásico y la libertad romántica.

Pareciera como si, ya desde su temprana arquitectura, buscara aquel «punto de indiferencia» que sugiriese A. W. Schlegel, en donde se disuelven las polaridades y se reconquista la unidad. A pesar de que las alternativas, ofertadas separadamente para un mismo proyecto, alimentan el germen del futuro pluralismo estilístico en los historicismos, aquéllas no son pensadas como yuxtaposición o mera adición de figuraciones estilísticas, sino como una transición, como tentativas a la búsqueda de una nueva unidad.

2. UN CLASICISMO MÁS ALLÁ DEL ESTILO

Hacia 1815 la tensión se resuelve a favor del clasicismo, decantado ahora en lo neogriego. Schinkel ya se había sentido seducido por él durante su aprendizaje doricista, y un año antes había dibujado una corona y una cruz de hierro gigantes a colocar en la Cuadriga de la Puerta de Brandeburgo, el monumento doricista más representantivo de Berlín; no menor interés le había despertado la arquitectura griega en sus vivencias juveniles de la Magna Grecia, tan bien captada en los dibujos del templo de Diana en Efeso o del mausoleo de Halicarnaso (1803) y plasmada reverencialmente, desde una visión idealizada, en la pintura *Mirada al florecimiento de Grecia* (1825). En este marco, la *Nueva guardia*, el *Teatro* y el *Viejo Museo* no



7. *La nueva Guardia*, 1815. Dibujo de Schinkel.

8. *La nueva Guardia*, 1816-1818. Berlín Oriental.

9. *Teatro en el Gendarmenmarkt*, 1818-1821, vistas del teatro y las dos iglesias barrocas preexistentes según una pintura, de autor desconocido, realización en 1822. En la actualidad está a punto de finalizar su reconstrucción. Berlín Oriental.

sólo han sido estimados muy a menudo como sus obras maestras, sino también como los exponentes de un clasicismo estilístico, sustentado en los órdenes, enraizado todavía en el vitruvianismo que, según un ensayo pionero de P. Klopfer, va *De Palladio a Schinkel* (1911).

Tal lectura clasicista, en clave lingüística, ha sido invocada en vicisitudes varias y con desigual fortuna. En efecto, no solamente sobre ella se levantan aún interpretaciones recientes de su arquitectura[1], sino que desde ella se proclamaba la interesada exaltación nazi de su herencia; prejuicio este cultivado por cierta crítica que aún lo presenta como antecedente formal e ideológico de la arquitectura del nazismo, como instigador de un clasicismo de legitimidad absolutista, corrupto, reaccionario, que «huele actualmente al clasicismo del Tercer Reich»[2]. No pongo en duda que tales obras entroncan con la citada tradición figurativa, ni niego su relevancia, pero considero restrictiva y angosta para el conjunto

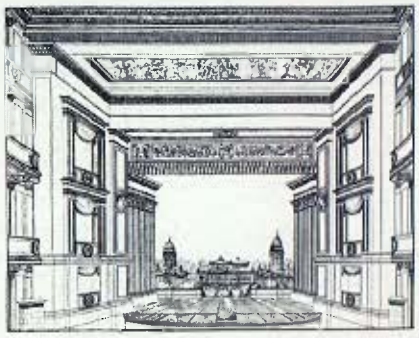
[1] FORSSMAN: *K. F. Schinkel. Bauwerke und Baugedanke*. Munchen-Zurich: Schnell und Steiner, 1981.

[2] PESCHKEN, G.: *Dar Architektonische Lehrbuch*. Berlin: Deutscher Kunsverlag, 1979, pp. 105, 108, 197; el mismo, *Klassik: Eine Episode in Schinkels Klassizismus*, en AA.VV.: *Berlin und die Antike*. Berlín, 1979, p. 495.

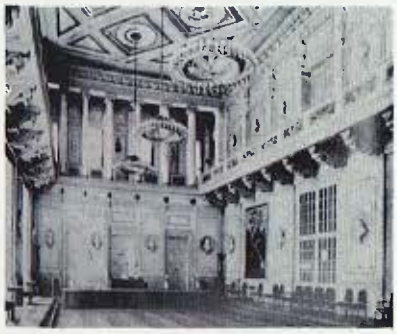
de su producción la reducción a este clasicismo estilístico, por no hablar del tópico desgastado que sería imputarle responsabilidades y tropelías totalitarias.

Si es bien cierto que la *Nueva guardia* (1815-1818) se inspira en el Temenos griego y se accede a su recinto a través de un pórtico dórico, no lo es menos que otros proyectos alternativos proponen el estilo *Rundbogen* o un clasicismo enfáticamente esencializado que sustituye las columnas por pilastras, sin descuidar que su masa cúbica, su forma geométrica simple y regular, rememoran el rigorismo ilustrado francés o de F. Gilly.

También en el *Teatro en el Gendarmenmarkt* (1818-1821) recurre a los estilemas y modos constructivos griegos, adoptando incluso un monumento ateniense, el Thrasillos, como modelo; erige frontispicios en el pórtico central de entrada



10. *Teatro en el Gendarmenmarkt.* Vista al escenario inaugural, diseñado por Schinkel con la representación de la propia plaza, 1821.



11. *Teatro en el Gendarmenmarkt.* Sala de conciertos tal como se encontraba en 1935.

12. *El viejo museo*, 1823-1825. Berlín Oriental, estado actual.

y en los laterales, realza el basamento y el podio clásicos, mientras las columnas del pórtico son jónicas en aras de la elegancia y del carácter propio del edificio; no obstante, la austeridad, la economía figurativa que impregna al conjunto, la legibilidad de sus volúmenes, interpretados a diferentes alturas en atención a los requerimientos funcionales y a una manera compositiva piramidal, todo ello evoca, una vez más, la reinterpretación rigorista ilustrada del clasicismo y los procederes compositivos de un Ledoux, filtrados en Alemania a través de F. Gilly y experimentados por el propio Schinkel desde sus primeros dibujos. En este sentido, si el exterior queda definido por esa esencialización constructiva de las pilastras y las bandas resultantes de ventanas, separadas por entrepaños sin moldura alguna, el espacio interno se genera desde lo tectónico, a través de los ritmos de columnas o pilastras y decorado según el carácter de cada estancia. La predilección por lo constructivo, por lo tectónico, no deriva a un esquematismo. Por ello mismo, rechaza la rigidez distributiva de Durand y la sequedad decorativa en beneficio de cada espacio concreto, cualificado desde el ornamento.

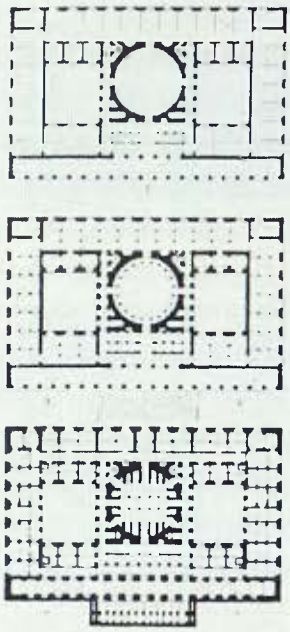
Sin duda, el *Viejo museo* (1823-1830) es la obra neogriega más lograda y celebrada de Schinkel, coetánea de la Gliptoteca de Munich y del British Museum. En él no llama tanto la atención el orden jónico gigante de su columnata, considerada por algunos poco original —sobre todo si tenemos en cuenta los proyectos coetáneos de Ledoux, Durand o A. T. Brongniart— cuanto esa maestría en la articulación del museo como un organismo clásico cuyas partes guardan una interdependencia tal, que no pueden ser alteradas en lo esencial sin malograr el conjunto. La planta, clara y simple, retoma la de la tipología para un museo (1802-1809) de Durand, inspiradora, asimismo, de los proyectos de K. von Fischer y L. von Klenze para la Gliptoteca de Munich. Pero la síntesis alcanzada en la rotonda central y en la escalera de acceso es tan brillante, que apaga el recuerdo de la rotonda distributiva y circulatoria de sus modelos; ahora, además de cumplir tales funciones, se transfigura en un espacio expositivo, relicario de los tesoros escultóricos de la Antigüedad y del Renacimiento, un centro simbólico de todo el museo, inspirado en el Panteón, pero redefinido

gracias al círculo de columnas en la primera planta y el espacio abierto hacia la cúpula de la segunda. Más sorprendente es todavía la escalera, lugar de encuentro del espacio externo e interno gracias a la doble pantalla de columnas y a la plataforma de la segunda planta, concebida como un hall de visión urbana. La armonía de su volumen cúbico y elemental, suavemente alterada por la elevación de la rotonda o el encuadre de la escalera, es deudora de la tradición iluminista ya señalada.

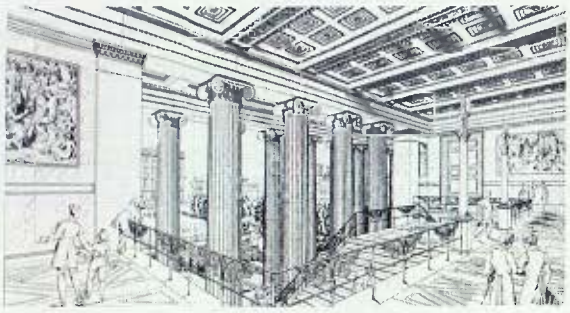
La contemplación de estas arquitecturas muestra enseguida que, aunque Schinkel, tanto bajo el impacto del doricismo como debido a la impronta de las concepciones de Winckelmann y Goethe, asume la arquitectura griega como modelo, se opone siempre a su imitación esclava y arqueológica, enfrentándose así al clasicismo dogmático que defendiera su maestro A. Hirt (*La arquitectura según los principios de los antiguos*, 1809).

Podríamos sospechar, incluso, que la elección estilística no sólo viene dictada por la seducción de la arquitectura griega como modelo a imitar, sino también por las exigencias propias, por el carácter de estos edificios de representación. Por lo demás, la insinuada asociación, si es que no aviesa identificación, con la arquitectura nazi, pasa por alto las abultadas diferencias figurativas o espaciales, pero, sobre todo, aquello que más sorprende a quien las contempla, a saber, la escala realmente modesta si las comparamos a las fábricas barrocas circundantes, la renuncia a toda pretensión de imponerse en el espacio urbano, la aversión a la megalomanía de Neoclasicismos tardíos que bien pudieran haber servido de invitación a las exaltaciones totalitarias ulteriores. No obstante, Schinkel, sospechoso de connivencia con el Príncipe desde su puesto de funcionario en la corte, ha sido víctima, como también sucediera a Schiller o Goethe, del enaltecimiento político de la «herencia germánica», del «ser alemán».

Schinkel, por otra parte, usufructúa, con la «naturalidad» propia de su época, los restos del lenguaje clásico, aunque los órdenes todavía invocados ya no constituyen para él la esencia de la arquitectura. A este respecto, ni la arquitectura griega puede ser rebajada a una imitación esclava o banal,



13. *El viejo museo.* Plantas.



14. *El viejo museo.* Vista pintoresca desde la galería de la escalera principal al Lustgarten y a la ciudad.

15. *La escuela de arquitectura*, 1831-1836. Panorámica de Schinkel.

ni sus obras satisfacen las necesidades del presente. Por ello mismo piensa, con su coetáneo Hegel, que sus bellos días han pasado, pero que su espíritu permanecerá y planeará, como así ha sido, sobre nuestra modernidad. El clasicismo en cuanto lenguaje quedará sometido, por tanto, a las tensiones de la «mezcla» y de la esencialización o tamizado a través de una interpretación iluminista que aprovecha por igual el rigorismo doricista como la herencia de Ledoux y Durand, o romántica, que se deja contaminar por lo «pintoresco» y lo vernáculo.

Actitud ambivalente hacia el clasicismo que, desde la ya sugerida proclividad a la «mezcla», también se trasluce en su propio pensamiento:

> Manteniendo la antigua arquitectura griega en su principio espiritual, ampliarla a las condiciones de un nuevo período del mundo en donde se esconde al mismo tiempo la mezcla armónica de lo mejor de todos los períodos intermedios,

y en otra ocasión:

> El estudio clásico del arte es indispensable para un perfeccionamiento del hombre; por eso es tan nocivo en el arte el limitarse al arte oriental y al arte medieval, a la modernidad... Lo único que comporta armonía en la formación total del hombre perteneciente a un tiempo posterior es un estudio auténtico, pero, sobre todo, un ejercicio laborioso de la fantasía tomando como base el arte clásico[3].

¿No podría ser este su programa respecto al clasicismo que, como trataré de mostrar, no será tan sólo ni tanto una cuestión estilística cuanto un principio subyacente de orden y armonía sobre el que se ejercita la fantasía y la mezcla desenfadada de figuraciones varias?

Clasicismo que, sin descartar en ocasiones sus aspectos figurativos, cristaliza más como un principio racional y subyacente de orden que tanto puede traslucirse en la composición simétrica de las plantas y alzados, en la serenidad y el equilibrio de sus volúmenes, como en la lógica constructiva. No en vano, en alguna oportunidad, el período de las mencionadas obras ha sido calificado como *histórico-tectónico*, en atención a que se recurre todavía a los órdenes arquitectónicos y se resaltan los aspectos tectónicos. La arquitectura se convierte así en una construcción sublimada por el sentimiento poético. Doble ingrediente que sedimenta pictóricamente en la citada *Mirada al florecimiento de Grecia* o en los dibujos de su fragmentario *Manual de arquitectura* (ca. 1825). Simbiosis de lo histórico y lo constructivo que tiene su exaltación en la fase clásica, idealizada o utópica, de la propuesta para el *Palacio en la acrópolis* (1834) y el *Palacio de Orianda en Crimea* (1838).

Una idea recurrente de Schinkel reza que la construcción debe permanecer visible en lo esencial; incluso, erige en un «principio clásico» el «no enmascarar ninguna construcción en arquitectura, sino dejarla aflorar, configurada bellamente,

[3] SCHINKEL: *Aus Schinkels Nachlass*, editado por A. von Wolzogen. Berlin: Decker, 1862-1864, vol. III, pp. 334 y 335; de ahora en adelante citaré entre paréntesis Wolzogen, seguido del volumen y la página.

en su desnuda realidad»[4]. Precisamente, esta visibilidad de lo tectónico llama la atención en los exteriores del Teatro o en sus interiores, así como en los del *Viejo Museo*, en los palacios citados, en el palacio de Charlottenhoff, etc., aunque, a menudo, se pierden de vista otros componentes. No obstante, será esta lectura *histórico-tectónica*, en la que la construcción deja sentir cada vez más su protagonismo, la que gozará de mayor fortuna desde G. Semper o G. W. Bötticher, cuya obra *La tectónica de los helenos* (1843) es el eslabón perdido en el clasicismo de nuestro siglo, hasta la Werkbund.

Será, sin embargo, en torno a 1830 cuando radicaliza sus posiciones respecto al clasicismo estilístico. No en vano, el programa iconográfico (1832) de la *Escuela de Arquitectura* marca el nacimiento y el declive de la arquitectura clásica. En una de sus viñetas, el *Genio moribundo de la arquitectura*, el cuerpo extenuado yace sobre una columna dórica derruida y despedazada. Los proyectos y las obras realizadas tras su viaje a Inglaterra (1826) y su contacto con la arquitectura fabril y utilitaria dan buena cuenta de lo que suele conocerse como la *época tecnicista*. Se trata de edificios civiles, de tipologías urbanas postrevolucionarias, ya sean viviendas (1826), *Grandes almacenes* (1827), la construida *Escuela de Arquitectura* (1831-1836), *La Biblioteca* (1835), que responden a las nuevas necesidades civiles. Línea tecnicista y tectónica que tenía manifestaciones paralelas en el *Ministerio de Finanzas* (1827), de H. Hübsch, o en la *Biblioteca estatal* (1832-1837), de F. von Gartner.

La simplicidad y la legibilidad funcional de unas plantas muy deudoras de Durand, la serenidad y el equilibrio de los volúmenes, la mitigación o la renuncia a las formas históricas, así como el papel determinante jugado por la tectónica, son algunos de los rasgos comunes a este grupo de obras. Racionalismo constructivo, por lo demás, que afecta por igual a lo clásico y a lo gótico. Bastará evocar, respecto al último, la realizada *Iglesia en el mercado Werder* (1821-1830). En todos los casos, el interés por la construcción se ampliará a nuevos materiales —terracota, hierro—, y a sus

[4] Citado en catálogo *K. F. Schinkel*. Berlin-Ost.: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1982, p. 356 y p. 322.

técnicas de transformación, a la producción en serie y a sus incidencias sobre el propio resultado final.

A no dudarlo, es en estas arquitecturas donde culmina la esencialización figurativa, desentendida casi por completo de los estilemas historicistas, aunque ello no conlleve un abandono de la armonía del conjunto; compenetradas como aquéllas están con la «esencia de los tiempos clásicos», aunque también, en condiciones de continuar produciendo en su espíritu nuevas relaciones bajo requerimientos inéditos. Teniéndolas en mente, es desde donde la obra de Schinkel ha sido presentada como pionera de la *Sachlichkeit*, de un funcionalismo clasicista, en clave tecnológica, con un culto tal a la abstracción derivada de los problemas técnicos y las relaciones tectónicas, que desembocaría en la estética tecnológica de Mies van der Rohe. Esta ha sido la lectura preferida de Schinkel desde P. Behrens, Ph. Johnson, K. Frampton y otros, y así rezaba una exposición berlinesa *Desde Schinkel a Mies van der Rohe* (1974)[5].

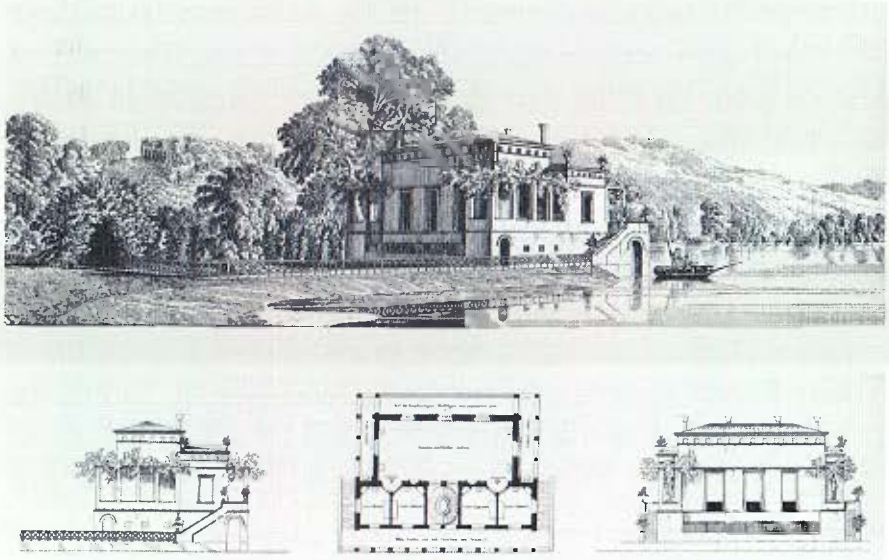
16. *Casa de campo en Siracusa*, 1804. Dibujo.

17. *Nuevo Pabellón, llamado el Pabellón de Schinkel*, 1824-1825. Situado en los jardines del Palacio de Charlotenburgo.

[5] BEHRENS, P.: *Zum Problem der technischen und tektonischen Beziehungen*. Berlín, 1927; BEHREND, W. C.: *Modern Building, Its nature, problems and Form*. Nueva York, 1937, pp. 38-49; JOHNSON, Ph.: «Schinkel and Mies», *Program Columbia University*. Spring (1962), p. 1434; SEMERANI: *L'attualitá di Schinkel*, en *Schinkel, l'architetto del principe*. Venezia: Abbrizi edit., 1982, p. 9.

3. CLASICISMO ROMÁNTICO Y SENSIBILIDAD PINTORESCA

Considerar naoclásica, en el sentido usual, a la arquitectura de Schinkel solamente me parece pertinente si circunscribimos tal término a un grupo de obras, pero es inexacto respecto a su entera producción. En todo caso, me atrevería a sugerir que su clasicismo aumenta en extensión lo que pierde en comprehensión; es decir, si se persiste en refractar su obra desde semejante óptica, es a costa de relajar las características y rebajar las exigencias que suelen atribuirse al referente neoclásico, de igual modo que, en torno a 1820, se diluían las que separaban a los clásicos y los románticos. Tal vez, la expresión «clasicismo romántico», acuñada por S. Giedion (*Clasicismo romántico* y *barroco tardío*, 1922), despeja ciertas veleidades imputadas a los románticos y, en el caso de Schinkel, supone que siente lo clásico como un romántico que es. Posiblemente por ello, no se esclaviza a los órdenes o al clasicismo estilístico, pero sí dispondrá de sus formas con una libertad romántica tal, que ese espíritu clásico invocado, y ciertamente presente, en toda su arquitectura es vivificado por la fantasía. También, tal vez por ello, la imitación de la naturaleza y lo antiguo confluyan hasta erigirse en programa de una arquitectura que pierde en seguridades en tanto gana en sensibilidad.



18. *Casa de recreo en las cercanías de Potsdam*, 1825. Dibujos de Schinkel.

Panorámicas como las del Templo de Agrigento y otras, realizadas durante su temprano viaje a Italia, ya participaban del extendido sentir de que la antigüedad griega y su arquitectura pertenecen a la «naturaleza más natural», como, para disipar dudas, ya apostillaba Goethe al ilustrar su viaje a Italia (1786) con templos fusionados con el paisaje natural o poetizaba Schiller en *El paseo* (1795).

No sorprenderá, pues, que, incluso en el período más clasicista, sus intervenciones no sólo se integran en su correspondiente marco urbano, sino en el paisaje natural artificioso. Baste recordar los exquisitos dibujos para el *Viejo museo* o la *Escuela de Arquitectura*, en donde abundan los efectos panorámicos, ópticos, oblicuos, de un paisaje «natural» deliciosamente fabulado por el arquitecto con barcas y pescadores incluidos, por no hablar de la efectista panorámica de la escalera y plataforma del Museo hacia el Lustgarten y el enclave pintoresco. La misma agrupación libre, no axial, de alguna de estas intervenciones, a excepción de la axialidad del *Teatro*, deudora a preexistencias ambientales, realza el paisaje «pintoresco» de la ciudad.

Ligazón de la arquitectura con la naturaleza aún más patente en la seducción temprana que ejercen sobre él las casas de campo y la arquitectura vernácula italianas. La *Casa de campo en Siracusa* (1804) bien puede contemplarse como una premonición de su ulterior concepción de la arquitectura como una continuidad de la naturaleza en su actividad constructiva y paradigma de una fusión con el paisaje natural. Los desniveles topográficos, la agrupación topológica y asimétrica, los volúmenes cúbicos, las terrazas sobre basamentos y miradores, las pérgolas, las escaleras exteriores, las fuentes o las figuraciones mixtas, todo ello, en fin, en plena concordancia con el medio físico y románticamente asentado sobre la roca, devienen prototipos de posteriores proyectos que no sólo se inspiran en la antigua casa campesina o en la Villeggiatura, sino que sintonizan con el coetáneo sentir «pintoresco».

Sin duda, el palacio *Babelsberg* en Postdam (1832-1835), libre interpretación del castillo gótico, evoca las ruinas de los castillos ingleses o el Down Castle (1774-1778), de R. P. Knight, en donde el «*mixed style*» de este arquitecto de lo

«pintoresco» es elevado a un conglomerado arbitrario. No obstante, será en lo que los ingleses ya conocían como el *«italian villa style»*, actualizado entre otros, por R. Lugar (*Architectural Sketches, Rural Dwellings and Villas*, 1815) o J. Papworth (*Sketches and Hints in Landscape Architecture*, 1818), donde Schinkel nos brinda sus más lúcidos logros. Esta connivencia con la sensibilidad «pintoresca» ya se traslucía, sin embargo, en su temprana pintura, entroncada con la tradición paisajística que se remonta a Poussin, Cl. de Lorena o S. Gessner en la misma Alemania, base de la propia estética de la arquitectura y de los jardines pintorescos.

La confluencia de este doble filón, la arquitectura italiana vernácula o de las villas y la sensibilidad pintoresca, es la que subyace a esas deliciosas y amables casas veraniegas, a esas casas de campo (*Landbau*), tan alejadas de la arquitectura urbana de representación (*Prachtbau*). A pesar de que las lecturas más consagradas apenas reparan en ellas, hoy en día, tras la restauración de muchas de ellas, me parecen el grupo más atractivo de su obra. Se trata de unas arquitecturas de lo posible, tan ajenas a la monumentalidad urbana como a los tardíos sueños imperiales; arquitecturas realistas y comedidas en las que con tanta maestría se armoniza la visión romántica de lo clásico y del paisaje clásico italiano con la manera de sentir pintoresca. En ninguna otra parcela como en estas residencias, sorprendentemente modestas en su escala y composición, se hace más diáfano cómo el gusto clásico por la antigüedad se combina con el sentir romántico por lo vernáculo.

Simbiosis que ya admirábamos en el *Nuevo pabellón* (1824-1825), inspirado en la Villa Real Chiatone de Nápoles, entrañable y armonioso conjunto de elegante proporción, claridad en la planta y la estructura, de volumen rectangular simple con cubierta plana, que se abre al parque a través de los balcones y las logias. Conocido hoy en día como el pabellón Schinkel, se le ha interpretado, a mi entender de un modo erróneo, como un *free-style classicism*[6], siendo así que lo más destacable es esa sabia mezcla de la arquitectura

[6] MOORE, Ch.: «Schinkel's Free-style Pavillion», en *Free-style classicism*, A. D., 52, 1/2 (1982), p. 22.

19. *Palacio Glienicke*, 1825-1828. Pabellón posterior.

20. *Gran Curiosidad*, 1835. Situada en el Parque del conjunto Glienicke.

21. *Casino*, 1824-1825. Conjunto Glienicke.

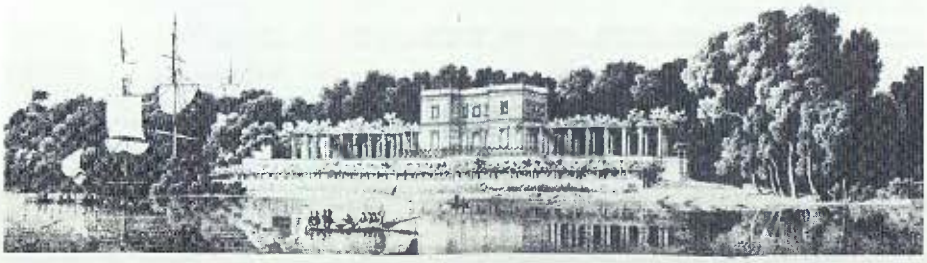
vernácula con el rigorismo de su interpretación clásica y la predilección iluminista por la geometría elemental. Medida y contención, enemigas del capricho «postmodern», que impregnan asimismo a la pequeña *Casa de recreo en Postdam* (1825), reinterpretación de una *Casa de campo en Sicilia* (1804) y de una escalera *en Capri* (1804).

En mi opinión, en estas y otras obras similares Schinkel idealiza, como ya había hecho con los modelos griegos, la arquitectura vernácula y el paisaje circundante, sintonizando por este proceder con la tradición pictórica del paisaje heroico, pero mitigando, ahora, lo épico a favor de lo vernáculo y lo pintoresco. No en vano, la pequeña casa «debería llenar de un modo *pintoresco* una mancha calva del paisaje»[7].

Las fusiones con el medio físico no sólo confieren a estas arquitecturas un aspecto pintoresco, sino que desde ellas se contemplan panorámicas igualmente pintorescas. La apertura hacia el exterior se articula a través de las logias, los balcones corridos, las terrazas y las pérgolas, las escaleras y los desniveles topográficos; o mediante la animación y los quiebros del volumen, el retranqueo de los cuerpos del edificio; incluso, recurriendo a incipientes simetrías, es decir, a procedimientos extraídos de la arquitectura vernácula italiana. Como bien se aprecia en sus dibujos, Schinkel compone en y con la naturaleza que le rodea, ya sean las colinas, los jardines, la vegetación, el agua de los lagos berlineses; incluso, con las escenas de pesca y de placer.

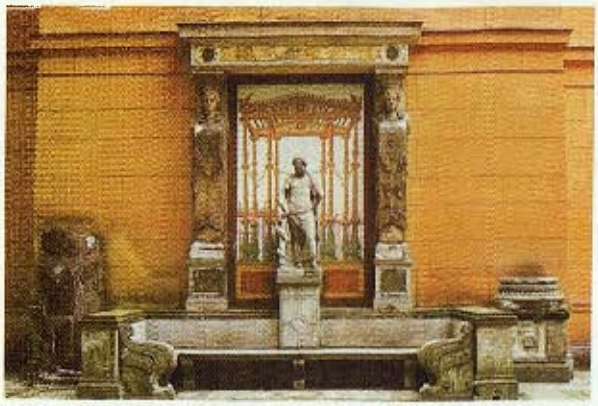
Notas todas ellas a resaltar en el conjunto *Glienicke*, situado en el parque diseñado por P. J. Lenné, en donde aflora una vez más la tensión entre lo *clásico* y lo *gótico*. Mientras, el propio palacio y las dependencias adjuntas, el Casino, las Curiosidades, personifican el Sur, la pequeña capilla, el refugio de los cazadores, inspirado en el «cottage», representa el Norte. Especial seducción figurativa ejerce la *Gran curiosidad*, que toma como modelo la Linterna de Lysícrates, tanto por su situación privilegiada para la contemplación estética, desinteresada, del paisaje, como de

[7] SCHINKEL: *Berlin und Potsdam, Bauten und Entwürfe*. Berlin: Rembrandt Ver-lag, 1980, p. 80. Citaré entre paréntesis *Berlin und Potsdam*.



22. *Casino.* Dibujo de Schinkel, desde el lago.

23. *Casino.* Detalle de la pérgola.



24. *Casino.* Detalle del banco de la fachada posterior.

capricho formal a semejanza de la arquitectura no funcional de los «follies» del jardín pintoresco. Ampliar el «free-style», tan propio de este género, a otros cometidos, es ignorar la motivación más profunda de Schinkel. No menos pintoresco es el Casino, con su decoración puntual, sus terrazas y esa enfática pérgola que fusiona aún más su equilibrado volumen con el parque y el lago.

No obstante, la realización más lograda es la de *Charlottenhoff* (1826-1835). Aunque en el Palacio la intervención se limita a una ampliación del edificio preexistente, al que añade el pórtico, el vestíbulo de entrada y un dormitorio en forma de exaedro, el conjunto, a iniciativa del mismo Federico Guillermo IV, se inspira en la Villa del Príncipe Valguarnera en Palermo (dibujada en 1804) y en Percier y Fontaine (*Choix des plus célebres maisons de plaissance de Rome el de sens environs*, 1809).

Si bien el clasicismo estilístico viene exigido por su carácter de representación, es la intención de Schinkel que

> este lugar forme un conjunto agrupado de un *modo pintoresco*, que ofrezca muchas vistas agradables, rincones acogedores para descansar, habitaciones cómodas y espacios abiertos para disfrutar de la vida campestre» (*Berlin und Potsdam*, p. 86).

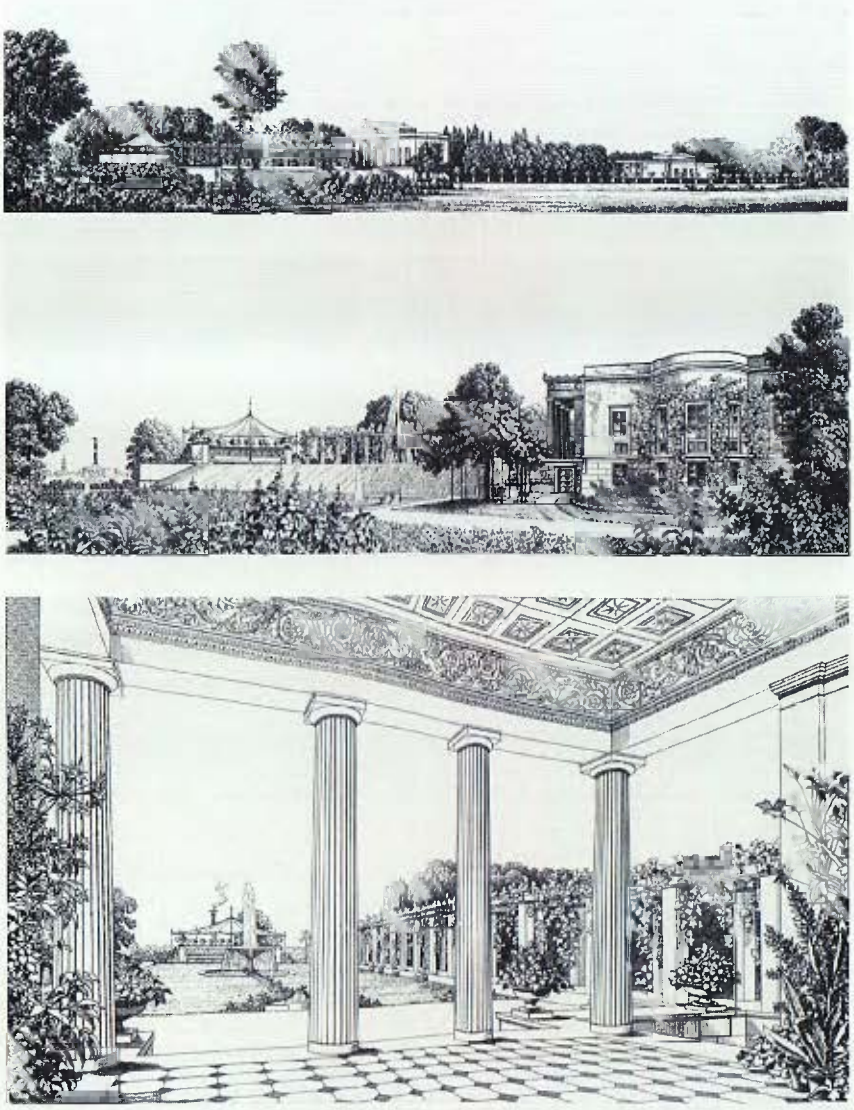
Intenciones pintorescas que se plasman en el jardín, en la alargada pérgola que se adosa al lado izquierdo del palacio, en las terrazas, exedras y fuentes o en los estanques y accidentes topográficos varios que prolongan el paseo pintoresco. La antigua propiedad quedaba así transformada de una manera bella y «paisajística».

Propósitos que son aún más patentes en los *Baños romanos* (1829-1830), donde

> deberían agruparse en un estilo pintoresco muchos pensamientos idílicos de la fantasía rica y siempre fecunda del sublime propietario» (*Berlin und Potsdam*, p. 86).

A este respecto, si el templo dórico junto al lago evoca la práctica pintoresca inglesa, en el resto, sobre todo en la *Casa del jardinero*, se prima «el estilo italiano de edificios campestres», aunque la torre se inspirara, como ya sucedía en Glienicke, en un dibujo de *San Lorenzo extramuros* (1803) de Roma. La abundancia de pérgolas, escaleras, pasadizos, la planta y los alzados irregulares, todo ello contribuye a fundirse con la naturaleza, a componer con ella. Se trata, sin duda, de una obra cumbre de la simbiosis entre la arquitectura vernácula, la villa romana, la configuración paisajística, la arquitectura pintoresca y una visión romántica de la naturaleza que sintoniza con la coetánea Filosofía de la Naturaleza.

El teórico inglés de lo pintoresco R. P. Knight (*An analytical Enquiry into the Principies of Taste*, 1805) había insinuado que no existe objeto que desprenda más melancolía que una casa clásica de campo articulada según una simetría estricta. Tanto en Glienicke como en el «Teatro», el «Palacio de Charlottenhof» y todavía más en los «Baños» será, precisamente, la tensión que se suscita entre la simetría de cada estancia o planta y la asimetría del conjunto lo



25. *Palacio de Charlottenhof, en Potsdam*, 1826. Reforma parcial de Schinkel: pórtico, exedra, pérgola, jardinería.

que más distancia a Schinkel del clasicismo francés y de sus epílogos académicos. Al igual que ocurría con los órdenes arquitectónicos, la simetría ya no es necesaria, ya que puede provocar incluso la insinceridad, el aburrimiento, la efectación, la privación de la fantasía y lo pintoresco. Esta relajación respecto al clasicismo ortodoxo no proviene tan sólo de la sensibilidad pintoresca, sino que, en opinión de Schinkel, ya se respiraba en la propia antigüedad, en la «libertad griega» del templo de Minerva Polias en Atenas y de las villas romanas, espíritu que se detecta en su reconstrucción de la *Villa Laurentiana* (1833) según Plinio. Tensión

26. *Baños romanos situados en el conjunto de Charlottenhof*. 1829-1830. Estado en que se encontraban en 1848, según una pintura de F. Mazohn.

entre lo simétrico y su contrario que es enemiga del esquematismo académico y sirve tanto para resaltar lo funcional como para acentuar el carácter de cada planta o edificio; tensión más comprometida con la vivencia romántica de la naturaleza que con los requerimientos ilustrados de la razón. Actitud que equidista tanto de la sistematización seca de Durand como del caos y la caprichosa irregularidad.

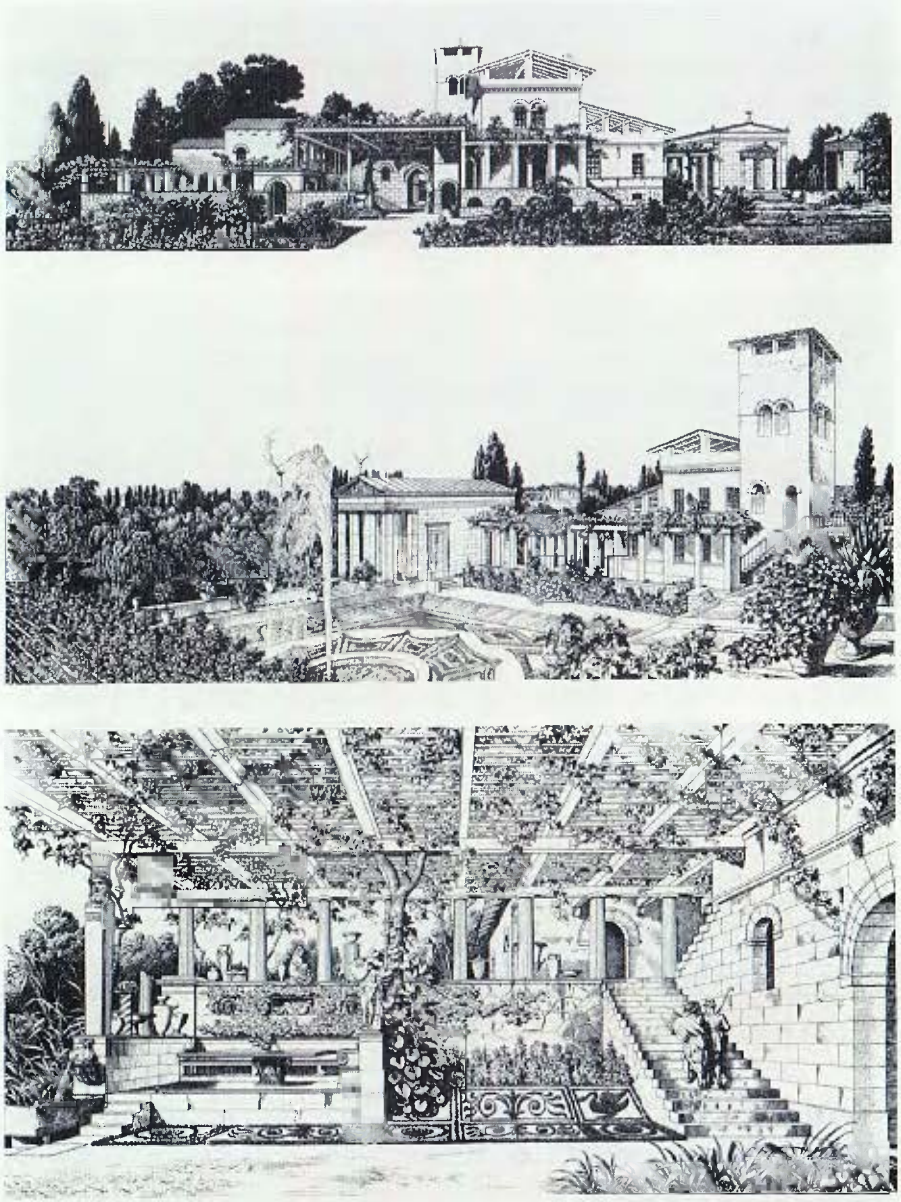
Tensión entre la «simetría absoluta» y la «libertad» griega que preside asimismo las plantas y los alzados de los proyectos para la *Acrópolis* (1834) y el *Palacio de Orianda* (1838). Libertad que afecta a la misma elección de los lugares, enclavados pintorescamente sobre la colina o las rocas con vistas, no menos pintorescas, al mar. El laberinto de edificios, patios, jardines o ruinas articula en la Acrópolis un «agrupamiento pintoresco» más compenetrado con las construcciones originarias y la disposición irregular de la antigua fortaleza, con una interpretación pintoresca y romántica de las ruinas, dejadas intactas, del Partenón, que con la seca y huera simetría académica. En Orianda, en cambio, se conserva la estricta simetría en la planta, pero el templo colocado sobre la plataforma de cubierta, coronándola siguiendo el proceder de la composición piramidal revolucionaria transplantada a Alemania por F. Gilly en el

Monumento a Federico el Grande (1797), cumple también el objetivo, auxiliado por la vegetación, de interrumpir de un modo pintoresco las largas y simples líneas de la arquitectura griega, resaltando los contrastes y la variedad pintoresca.

4. ECLECTICISMO REFLEXIVO Y CARÁCTER

En las extensas memorias que acompañan siempre a sus proyectos, exquisitamente presentados, por otra parte, en sus plantas, secciones, alzados y enclave urbano o paisajístico, Schinkel evoca reiteradamente el *carácter* como aquella categoría disciplinar a través de la cual se entrevee la naturaleza de cada edificio. A propósito del *Teatro*, su «carácter decoroso» corresponde a las exigencias del mismo y a las de su marco urbano; el «estilo noble», el jónico de su pórtico, está en consonancia con su carácter oficial», representativo de un edificio público, y todo en él tiende a resaltar un mayor «efecto». El teatro debe ser tenido como un teatro y este carácter ha de expresarse sin reservas desde su exterior. La columnata jónica, en «estilo grandioso», confiere al *Viejo Museo* «con toda seguridad un carácter y un bello efecto». El programa iconográfico que decora las puertas y ventanas de la *Escuela de Arquitectura* se inspira en motivos de la actividad constructiva y la historia de la arquitectura. El clasicismo estilístico de tales fábricas se asocia con su carácter representativo, el helénico-romano de la *Acrópolis* responde a «exigencias de la corte imperial», el griego de *Orianda* atiende a un «estilo completamente ideal», mientras, en cambio, las iglesias se vinculan con el gótico o las residencias campestres con lo vernáculo, la esencialización clasicista y lo pintoresco.

El efecto (*Wirkung*), teorizado por la estética de la sensibilidad del siglo XVIII, es enaltecido por un Schinkel romántico, que se esmera en la decoración diferenciada de las estancias del Teatro, de igual modo que en el proyecto para la *Academia de Canto* (1812) todo está dispuesto para rendir un homenaje a la música o la *Rotonda* se transfigura en ese espacio sublime que prepara el ánimo e invita a conocer, gozándolo, lo que el *Museo* nos depara, por no

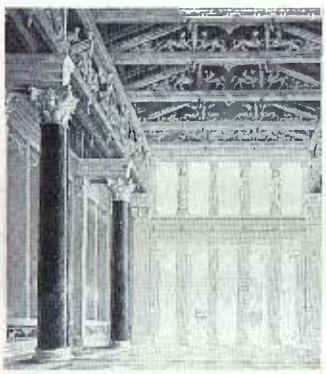


27. *Baños romanos.* Dibujos de Schinkel.

hablar de los efectos pintorescos perseguidos por las decoraciones interiores en la *Acrópolis* y *Orianda*. Sospecho que es, precisamente, este recurso al carácter, junto a la tensión entre la simetría y su contrario, lo que cualifica y supera la abstracción espacial que, desde Durand, propugna la arquitectura académica.

Aunque Schinkel proclama la finalidad (*Zweckmässigkeit*) como principio básico de su arquitectura, de lo cual se aprovechará la lectura funcionalista, aquélla no queda

28. *Proyecto para el Palacio de Orianda*, 1838. Litografía en color de H. Mützel, según dibujos de Schinkel.



29. *Palacio de la Acrópolis. Vista interior de la Sala de Recepción*. Litografía de H. Mützel, según diseños de Schinkel.

empobrecida en lo utilitario, como inexorable funcionalidad, a lo que Kant definiera como «finalidad objetiva externa», sobre lo que se cimentará lo *sachlich* de nuestro siglo, sino que se amplía a otras finalidades, sobre todo a la estética, a la «finalidad de la forma». La finalidad, en efecto, es asumida desde tres claves: la de la distribución espacial o de la *planta*, la de la *construcción* y la del *gusto* o del *ornamento* (Wolzogen, II, 208). He destacado ya el empeño para que la construcción sea visible en plenitud, pero si la arquitectura se limitara a las dos primeras, no rebasaría la condición de un «oficio o una artesanía científica», ya que es justamente la del gusto la que confiere el valor artístico y, a su través, se tamizan las dos primeras finalidades.

Bajo tales disfraces continúa en vigor la conocida triada (*utilitas*, *firmitas* y *venustas*), que va de Vitruvio a Durand, así como la concepción albertiana del edificio como organismo. No cabe duda, por otro lado, que la presentación de sus proyectos en planta, sección y alzado delata la influencia de Durand, presente, asimismo, en algunas de sus plantas (museo, biblioteca). No obstante, me parece que se sobrevalora en ocasiones tal impronta[8], ya que su arquitectura, aún en el período clasicista más tectónico, se desvía de la economía, de la combinatoria compositiva o del

[8] HITCHCOCK, H. R.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 62n.

espacio neutro, homogéneo, de las retículas del francés. Las asimetrías o irregularidades, la fusión con el paisaje urbano o natural, la cualificación del espacio, dan buena fe de ello.

Encuentro, a este respecto, que Schinkel sintoniza con ciertos postulados de Quatrèmere de Quincy, con quien había entrado en contacto durante su viaje a París (1826). Si Durand rompe el equilibrio clásico a favor de la economía, Schinkel se lo replantea sobre la base de la doctrina de la imitación, de la «representación del *ideal de la finalidad*». El ideal es, precisamente, la categoría neoclásica sobre la que teoriza por aquellos años Quatrèmere[9], y que Schinkel aplica a la arquitectura:

> Desde que la finalidad es el principio básico de todo construir, la representación más realizable del ideal de la finalidad —esto es el carácter o la fisonomía de una obra de arquitectura— determina su valor artístico (Wolzogen, II, 209; cfr. II, 210 y III, 364).

Como para Quatrèmere, la arquitectura descansa en el Ideal, pero aún más se sedimenta en el carácter, o propiedad indicativa de lo que un edificio es y de lo que debe parecer en atención a su destino y al estado anímico o efecto que el conjunto y las partes deben suscitar[10]. Es a través de este compromiso con el carácter desde donde podemos entender la elección del estilo y del ornamento, la síntesis de polaridades figurativas, el principio de adecuación que rige la óptima comodidad en la distribución espacial, la preferencia por el mejor material y la construcción, con el tratamiento, el ensamblaje y la expresión visible más apropiados, así como el acierto en la colocación y elaboración del ornamento, todo ello en consonancia con el cometido del edificio y la cualificación de cada espacio concreto.

[9] QUINCY, Quatrèmere de: *De L'imitation* (1823). Bruselas: AAM Editions, 1980, p. 186n.

[10] QUINCY, Quatrèmere de: *Dictionnaire historique d'architecture*. París: D. Adrien le Clerc, 1832, t. I, p. 302n.

IX

C. D. Friedrich y la ventana abierta a lo sublime y la infinitud*

1. Los orígenes de la pintura contemplativa

Robert Rosenblum inicia su intrigante recorrido por la senda casi perdida de «La pintura moderna y la tradición romántica nórdica» comparando *Verde sobre azul* (1956) de Mark Rothko, el pintor por antonomasia de la abstracción contemplativa o «trascendental» americana, con *El monje junto al mar* de Caspar David Friedrich, el paradigma pictórico del romanticismo temprano europeo. Aunque podría ensancharse esta senda o prolongarse hasta los aledaños del presente, aprovechando la oportunidad que nos brinda la exposición del alemán en el Museo del Prado, prefiero detenerme en este tramo auroral de una pintura contemplativa que irrumpe a través de la ventana en los horizontes infinitos de una naturaleza incontaminada.

Ciertamente, la obra de Friedrich puede ser interpretada desde aquella suerte de «inagotabilidad metafórica» que tanto seducía a los propios románticos, pero entre sus muchos matices me limitaré a explorar cómo su pintura tamiza el acto de pintar como derivado de la contemplación estética de la naturaleza. Esta condición es, precisamente, la que más la distingue y separa no sólo de la tradición del género

* Aparecido con el título «Los orígenes de la pintura contemplativa», revista *Lápiz*, n.º 90 (1992), pp. 30-42.

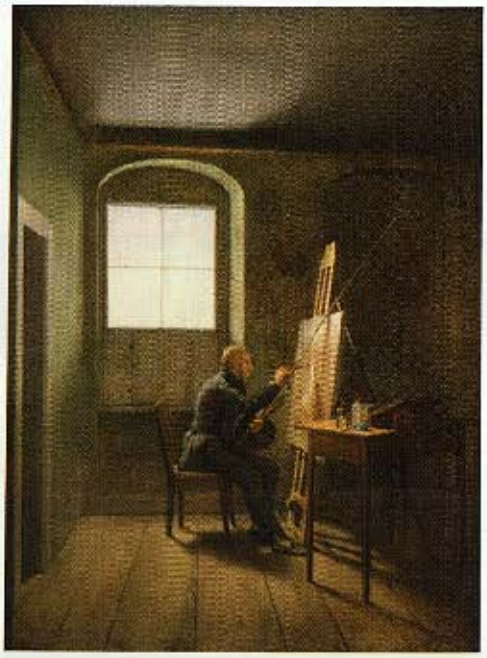
1. *C. D. Friedrich en su estudio*, de Georg Friedrich Kersting, ca. 1812.

en la Escuela holandesa del siglo XVII, con la que sin embargo todavía comparte en ocasiones ciertos rasgos, sino de la del paisaje heróico ideal desde Claudio de Lorena y Poussin hasta coetáneos suyos como J. A. Koch y K. F. Schinkel o, incluso, de la de otros artistas románticos alemanes e ingleses, como Ph. Runge, más volcado hacia una «nueva mitología de la razón», y J. Constable y W. Turner, más atraídos por los efectos *pintorescos*. Pero, por encima de todo ello, desde esta diferencia su pintura paisajística se revela como el embrión de una tradición que, superadas las lecturas formalistas y reduccionistas, ha dejado sus huellas en múltiples episodios de nuestra modernidad plural y en ciertos trazos de la sensibilidad artística reciente.

2. LA VENTANA COMO MEDIACIÓN

Cuando en 1811 G. F. Kersting retrata a *C. D. Friedrich en su estudio* (Kunsthalle, Hamburgo), presenta a su amigo recluido en un espacio limpio y ordenado, sencillo y vacío, sentado sobre una silla y rodeado únicamente por el caballete, la mesa sobre la que están colocados los frascos y otros utensilios propios del oficio y unas paredes desnudas tan sólo perturbadas por dos paletas y una regla de dibujo colgadas. El pintor se encuentra concentrado en el acto de pintar, en un momento íntimo y hasta recoleto, en la hora solemne del feliz alumbramiento.

El estudio, vacío en su desnudez, resalta la soledad y el aislamiento del acto creador, únicamente rotos por la visión de las nubes y la filtración de la luz natural

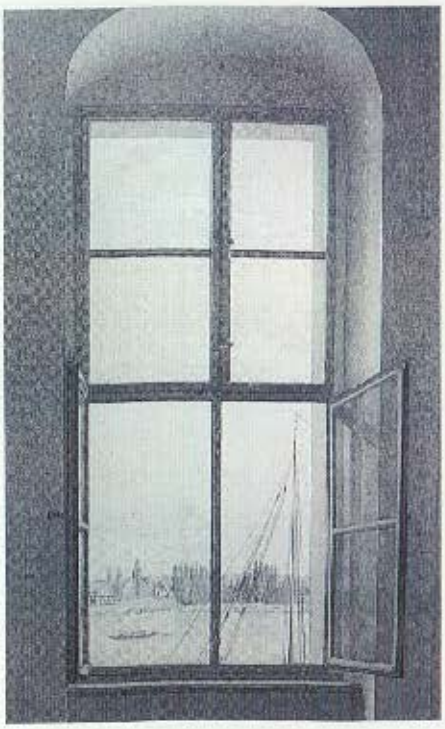


2. *Caspar David en su estudio*, de G. F. Kersting, 1811.

a través de una ventana que actúa como un verdadero cuadro dentro del cuadro, pero a la que, para no distraer, se le han cerrado las contraventanas. Incluso, en una versión posterior del mismo retrato (hacia 1812, Nationalgalerie, Berlín) el artista aparece sumido en la actitud de contemplar y *reflexionar* sobre lo que acaba de pintar, de volar a medio camino entre lo representado y la representación sobre las alas de la «reflexión práctica del artista», potenciándola y multiplicándola, parafraseando a E. Schlegel, en «una serie infinita de espejos».

Tanto los escenarios como las actitudes del pintor y la clausura frente al mundo exterior dejan entrever que Friedrich no crea copiando modelos de la historia del arte ni imitando de un modo directo o literal la naturaleza exterior, sino a través de una contemplación interior del «ojo espiritual», a partir de sus observaciones. En este sentido, parece sintonizar con los entusiasmos primerizos de un L. Tieck, Novalis o Wackenroder, que se dejan inundar por los sentimientos e iluminaciones interiores con objeto de penetrar en los pliegues más recónditos de una realidad exterior vivificada por el espíritu del artista.

Al igual que la poesía, también la pintura se convierte en la representación del yo como centro del universo, de nuestro mundo interior y sus estados anímicos, del mismo modo que participa de esa condición de un *nuevo absoluto* que propicia el cultivo, rozando la idolatría, de una visión estética del mundo y eleva lo estético a uno de los ideales supremos de la existencia. Asimismo, esta concentración intensa en el acto de pintar o en la contemplación de lo ya realizado no son sino plasmaciones peculiares del



3. *Vista desde la ventana derecha de su estudio*, de Caspar David Friedrich, 1805.

entendimiento romántico del «arte como medio de reflexión», en este caso, de esa insinuada reflexión pictórica, que afecta tanto a los propios medios y técnicas pictóricas como al uso de activo y productivo de nuestros órganos y facultades psíquicas en la interpretación de la naturaleza exterior.

Pero si Kersting ha captado la tensa separación del interior del estudio respecto al exterior como metáfora del propio acto de creación; si sorprende al amigo en su aislamiento radical y en la «hora solemne» de la concentración y del pintar «lo que ve en sí» mismo, es debido a que, previamente, lo ha visto «ante sí». No en vano, como insinuará en 1830 en sus *Declaraciones en la visita a una exposición*, «el arte aparece como mediador entre la naturaleza y el hombre». Tampoco es fortuito que él mismo haya mediado entre el interior y el exterior en *Vistas desde la ventana derecha e izquierda de su estudio* (dos obras de 1805, Kunsthistorisches Museum, Viena).

En ambas pinturas no sólo entra la luz en el austero recinto, sino la propia naturaleza percibida a través de su ventana. Esta no sólo ocupa el espacio plástico como motivo casi exclusivo, sino que consuma la mediación entre la naturaleza y el propio artista, transfigurándose por ello en metáfora del papel mediador que atribuían al arte y a lo estético la filosofía idealista y los propios románticos alemanes. Por otro lado, si bien advertimos la ausencia del artista, la pintura ha quedado tan impregnada por su presencia y por sus miradas, que podría ser interpretada como un retrato simbólico y una suerte de manifiesto sobre unas intenciones por desflorar.

4. *Pareja en la ventana*, de G. F. Kersting, 1817.

Si J. Eichendorf suele ser considerado como el «poeta de la ventana» en atención a que la invoca en más de cien ocasiones, Friedrich, en competencia con Kersting, bien podría ser designado con propiedad el pintor del mismo motivo, pues sus pinturas parecen auscultar la naturaleza exterior a través de una ventana real o virtual que las transfigura en metáforas de la misma. En efecto, aunque en sus autorretratos no le sorprendamos en el acto de mirar, cuando en 1822 pinta *Mujer en la ventana* (Nationalgalerie, Berlín), que no es otra sino la suya, Christiane Caroline Bommer, tanto los planos casi geométricos del espacio arquitectónico como la posición de espaldas del personaje no dejan lugar a dudas sobre el vuelco físico y mental hacia el exterior y la lejanía del paisaje. Se trata, pues, de una obra en la que confluyen el cuadro de interior y el paisaje, si bien todo indica un desplazamiento direccional sin precedentes hacia el segundo.

5. *Mujer ante el espejo*, de G. F. Kersting, 1827.

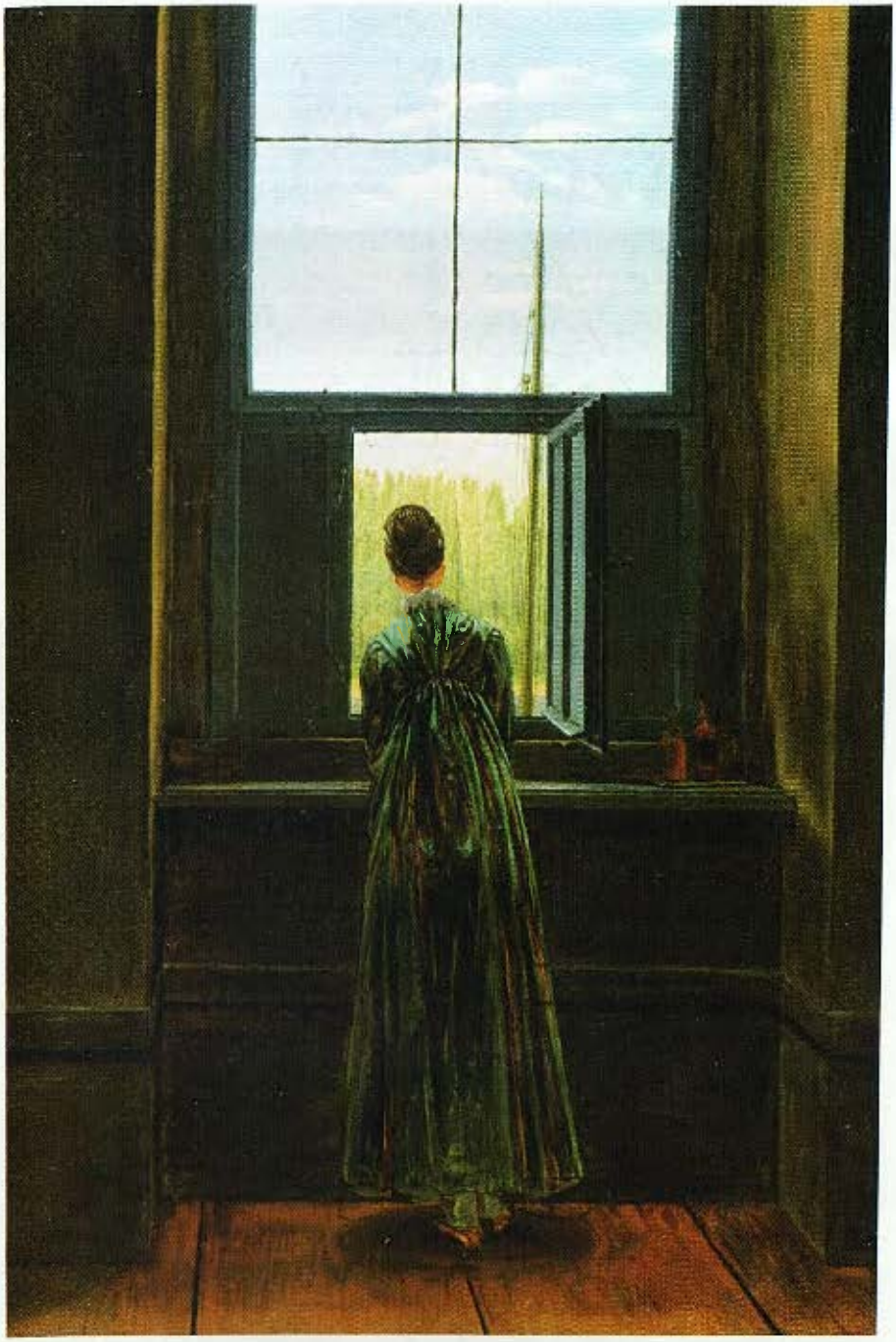
Es cierto que su amigo Kersting había pintado en 1817 una *Pareja en la ventana* (Col. Schäfer, Schweinfurt), pero, como salta a la vista, su objetivo era bien distinto, ya que estamos ante un interior burgués, próximo a la estética Biedermeier, en el que la acción de los personajes y la propia disposición de

la estancia son lo decisivo. «Apaciblemente, escribía en su *Diario* (1918) Karl Forster, penetran como poema tierno las montañas lejanas en los ambientes de la existencia burguesa». La naturaleza exterior es recluida, por tanto, en el interior como excusa para que en ella se refleje la interioridad burguesa, de la misma manera que lo hacen los objetos y el espacio interno en el espejo situado junto a la ventana. Mientras el verdadero motivo de Kersting, como se aprecia todavía más en *Ante el espejo* (1827, Kunsthalle, Kiel), es el interior burgués y su reconciliación con la naturaleza, Friedrich traspasa los umbrales de la ventana para adentrarse y sumergirse en la naturaleza exterior.

Pero en Friedrich el motivo de la ventana no se circunscribe a lo arquitectónico, ya que en otras ocasiones adopta las formas naturales. Así sucede, por ejemplo, en *Rocas cretáceas en Rügen* (hacia 1818, Fundación Oskar Reinhardt, Winterthur), donde el primer plano angosto y los árboles situados a ambos lados de la composición enmarcan el espacio profundo marino que se despliega ante el abismo como si de una ventana natural se tratase. Una práctica, por lo demás, que era bastante común en la época y en otros pintores románticos como el propio Schinkel: *Puerta de rocas* (1818, Nationalgalerie, Berlín). Pero será, precisamente, en estas ventanas virtuales donde los personajes de espaldas alcancen todo el protagonismo en la pintura de Friedrich, sin comparaciones posibles en la de sus coetáneos.

3. LAS FIGURAS DE ESPALDA, SUJETOS DE LA CONTEMPLACIÓN

Sin duda, uno de los recursos más llamativos en muchas pinturas de Friedrich es la presencia, ya sea en los primeros planos o en los intermedios, de unas figuras de espaldas que contemplan los extensos horizontes montañosos o marinos. Se trata de una recurrencia que se inicia con *Monje junto al mar* (1808-1810, Nationalgalerie, Berlín) y *Paisaje de montaña con arco iris* (hacia 1810, Folkwang Museum, Essen), *El caminante sobre un mar de niebla* (Kunsthalle, Hamburgo), la ya citada *Rocas cretáceas en Rügen*, *Dos hombres contemplando la luna* (1819, Gemäldegalerie Neue



6. *Mujer en la ventana*, de C. D. Friedrich, 1822.

Meister, Dresde), *Luna saliendo sobre el mar* (1822, Nationalgalerie, Berlín) y algunas otras.

Si bien es posible rastrear antecedentes de este motivo en la pintura del siglo XVII, solía tratarse de presencias un tanto marginales que indicaban la escala u orientaban la vista hacia el fondo o lo que se deseaba mostrar. En todo

caso, ocupaban un lugar secundario en la composición. Lo peculiar, en cambio, en las pinturas de Friedrich no es sólo que pasen a ocupar una posición central en el espacio pictórico, actuando en ocasiones como eje simétrico y simbólico (*Mujer frente al sol poniente*), sino que alcancen un protagonismo estético inédito. Algo de lo que, tanto para bien como para mal, se percataban ya sus contemporáneos, como se advierte en las críticas que le censuraban la repetición excesiva de tales figuras de espaldas. Pero, entonces, ¿a qué obedecía este empeño del pintor, si sabemos además que se sentía inseguro y apenas era capaz de dibujar estas figuras, siendo ayudado en más de una ocasión por Kersting?

En ellas nos es posible detectar su rango social y su sexo, así como unos modales que podríamos calificar de burgueses y urbanos, los vestidos y la moda de la época o los atuendos alemanes tradicionales. Sin embargo, sus rostros suelen permanecer ocultos o ser irreconocibles. Por lo demás, de acuerdo con los rasgos urbanos, su presencia se nos revela un tanto ocasional y provisional, deudora de ciertas prácticas que desde la vivencia de los Alpes en el siglo anterior habían cristalizado en figuras literarias y poéticas como los viajes, las excursiones, el *promeneur*

7. *Templo de Juno en Agrigento*, de C. D. Friedrich, 1830.

solitaire o el paseo (*Der Spaziergang*, una de las poesías más conocidas de F. Schiller). Solas o agrupadas en dos o tres, con un tamaño a gran escala en el cuadro o diminuto, estas figuras personifican experiencias ante la naturaleza y elaboran ciertos patrones de la percepción estética.

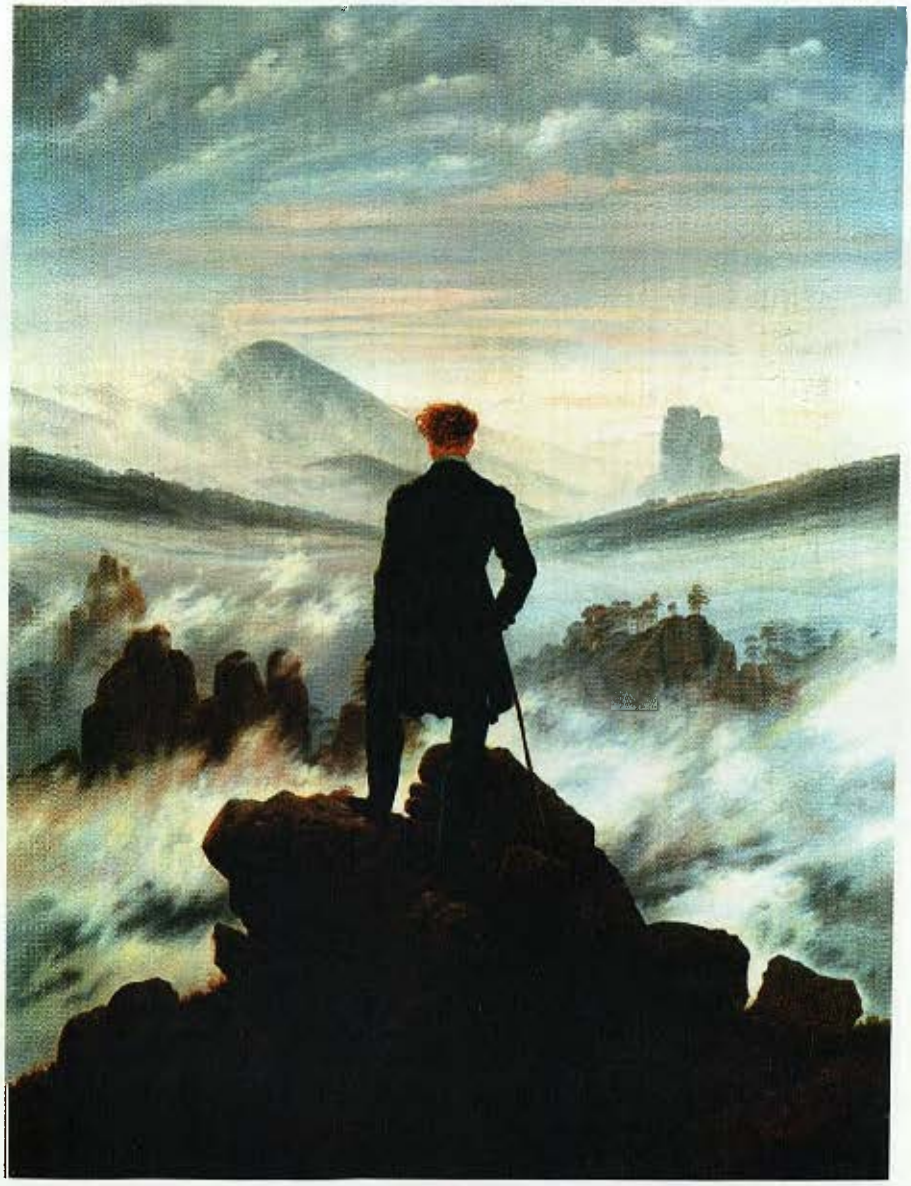
Otro de sus rasgos comunes es que irrumpen en el paisaje como seres innecesarios, incluso extraños y, a diferencia de las figuras que aparecían en el paisaje clásico ideal, no suelen participar en acción alguna a no ser en la de la contemplación. En cualquier caso, todo apunta a que la naturaleza y su visión sólo son posibles desde la cultura, desde la libertad de ésta frente a la necesidad de aquélla, pero ello será a costa de una escisión entre ambos reinos; de impulsar un desdoblamiento entre la naturaleza y la cultura que, distanciándose del optimismo *ilustrado* que confiaba en el dominio de la primera por la segunda, ahora se intenta superar únicamente a través de la mediación.

Pero la escisión entre los dos protagonistas de estos paisajes, es decir, entre el hombre de cultura y la naturaleza, parece ir todavía más allá, ya que sus pinturas están cruzadas también por las tensiones que se suscitan entre la naturaleza y la historia. Como convicto romántico, la decepción ante su presente imperfecto le incita a abandonarse a la naturaleza exterior de los parajes vírgenes reales o simulados: fluviales, incluso en los aledaños de Dresde, marinos o montañosos, y, como se desprende de su predilección por las ruinas interpretadas como un triunfo de la naturaleza sobre el arte, a deambular por la historia extraña y remota, atemporal y teñida de irrealidad. En este marco su pintura paisajística se inscribe en un sentir estético generalizado de la naturaleza exterior y de un paisaje desprovisto de historia o, por si quedara algún vestigio de ésta, bajo el hechizo de un mundo hundido en la lejanía de los tiempos. Una plasmación pictórica que, por lo demás, sintoniza con las críticas idealistas, en particular desde Schelling, a la Filosofía de la Historia y la exaltación de la Filosofía de la Naturaleza, propiciadas por el Idealismo coetáneo y compartidas por los poetas y pintores románticos.

Si éstas son algunas de las impresiones que destila la iconografía de estas figuras en el paisaje, más intrigante

considero el protagonismo que logran a través de sus actitudes. En unos casos, como *Mujer frente al sol poniente*, la única figura, representada a gran escala, ocupa el eje de la composición, anudando con sus brazos las lejanas montañas y con su busto y cabeza el sol poniente, en una actitud contemplativa y orante ante el espectáculo de unos resplandores simbólicamente divinos; en cambio, en el *Paisaje de montaña con arco iris*, el personaje diminuto, inspirado tal vez en el *Lamento del pastor* (1802) de Goethe, que contempla la escena apoyado en una roca, suele ser considerado un autorretrato. Y este mismo carácter se le atribuye a la figura que aparece de pie a la derecha en *Rocas cretáceas en Rügen*, del mismo modo que en *Dos hombres contemplando la luna*, que es resaltada como protagonista en el centro del cuadro, la figura erguida y mirando en lontananza parece representar al propio artista. En esta obra las dos figuras, unidas por los vínculos entre el maestro y el discípulo, el más joven que a una distancia respetuosa apoya su brazo sobre el hombro del primero, participan del mismo embeleso ante el astro rutilante y se funden en el paisaje de las ramas y las raíces desgajadas de los árboles situados al borde del presumible precipicio o, como acontecía en las *Rocas cretáceas*, del que se abría a un espacio marino virtual e ilimitado. Prendidos también por la contemplación de este astro emergente, sorprendemos a los tres personajes de *Luna saliendo sobre el mar*.

En estas y otras pinturas similares las figuras estáticas aparecen aisladas y sumidas en la contemplación, vibrando ante el espectáculo insondable de la naturaleza, intentando reinstaurar el coloquio interrumpido de un modo un tanto trágico con ella. Las figuras aisladas se hallan como si estuvieran enfrentadas al paisaje que observan y contemplan, temiendo ser desbordadas por sus accidentes. Por esto mismo, a menudo están colocadas al borde de un precipicio rocoso o marino, se yerguen sobre las cimas de una montaña o sobre rocas gigantes y túmulos megalíticos a la orilla del mar. Posiciones estratégicas todas cuyo objetivo no es sino el de lograr la visión más amplia y perfecta de la naturaleza. En otros casos se sitúan en un primer plano disminuido, como la playa de la arena, ante el que se alza el



8. *Caminante sobre un mar de niebla*, de C. D. Friedrich, hacia 1818.

telón de fondo de un firmamento extendido pero retraído en su tercera dimensión.

Sin abundar en los intercambios y las soluciones pictóricas diversas a las relaciones entre los primeros planos, los intermedios y los fondos, en la actitud contemplativa de estas figuras «no hay que negar, como apuntaba C. Töpfer en 1826 en una crítica a la primera exposición de Friedrich en Hamburgo, que nos invade un sentimiento de soledad en la contemplación de estos cuadros, un vacío sombrío sin consuelo, un estar en lo alto sin estar elevado».

Pero, antes que ningún comentarista, el propio artista se había adelantado a esta observación. Invitado en 1821 por el poeta ruso W. A. Shukowski a que le acompañara durante un viaje por Suiza, Friedrich rehusó el generoso ofrecimiento con la siguiente argumentación:

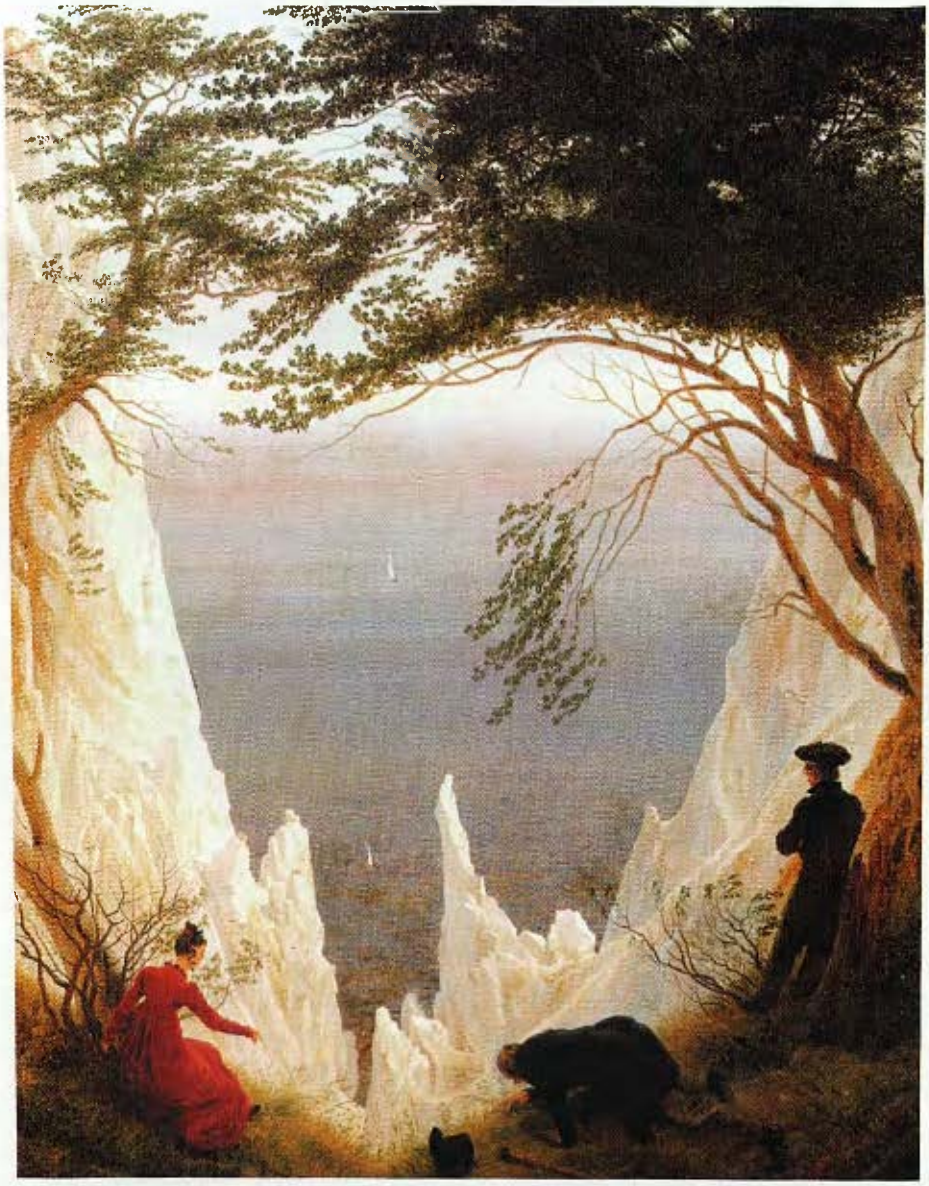
> Debo permanecer solo y saber que estoy solo para contemplar y sentir enteramente la naturaleza; debo abandonarme a lo que me rodea, fusionarme con mis nubes y rocas con el fin de ser lo que soy. Necesito la soledad para el diálogo con la naturaleza.

No obstante, por encima de cualquier otra consideración, las figuras de espaldas personifican, en realidad, la mediación pictórica y estética entre los espectáculos grandiosos de la naturaleza y el espectador del cuadro; actúan como filtros de ambas mediaciones. Por ello mismo, a pesar de sus presencias forzadas y escindidas, las figuras de espaldas no se reducen a ser meros accesorios del paisaje pictórico, sino que son proclamadas sujetos legitimadores y hasta constitutivos de la contemplación estética de la naturaleza en la que se ven inmersas, invitan al espectador real del cuadro a fijar su mirada sobre ellas, así como a adoptar sus puntos de vista; a contemplar lo que ellas, en el interior del mismo cuadro, están contemplando. Precisamente, a esta vivencia respondía aquel brillante y socorrido comentario del poeta Heinrich von Kleist al expresar sus *Sentimientos ante un paisaje marino de Friedrich* (1810):

> Lo que yo mismo debía encontrar en el cuadro, lo encontraba entre mí y el cuadro... Era así yo mismo el capuchino.

4. La contemplación estética, paso previo a la creación

Las figuras de espaldas translucen en consecuencia la representación del sujeto estético en la contemplación de la naturaleza, así como la identificación del espectador virtual con él. La reincidencia con que el propio Friedrich se reconoce en esas figuras de espaldas indica que él mismo



9. *Rocas cretáceas de Rügen*, de C. D. Friedrich, c. 1818, Winterthuir, Fund. Oskar Reinhart.

se identifica con ellas en cuanto espectador y creador. La contemplación se convierte por consiguiente en la categoría iniciática y central de la experiencia estética ante la naturaleza y sus espectáculos. El artista, antes que un creador, es un esteta, pues, como matizaba el pintor en *La voz interior* (1830),

> descubrir el espíritu de la naturaleza y penetrarlo, acogerlo y transmitirlo con todo el corazón y el ánimo entregados, es la tarea de la obra de arte.

En realidad, como se desprende de los pocos testimonios que nos ha legado Friedrich, los actos de contemplación estética y de creación artística se imbrican como las dos caras de una *estetización de la naturaleza* consumada por el arte. Y a ambos les subyace la hipótesis kantiana sobre el libre juego de las facultades y el desinterés estético en ese diálogo con la naturaleza. En este sentido, a diferencia de Goethe o de su amigo y discípulo C. G. Carus, médico, naturalista y pintor, que resaltaban el conocimiento de la naturaleza que el espectador debía cosechar en las obras artísticas y en sus cuadros, a Friedrich no le guiaban los intereses prácticos del campesino, el científico, el geómetra, el general o el minerólogo, sino los de una contemplación libre en la sutil acepción kantiana. Por supuesto que en sus pinturas no se eliminan los ingredientes de la percepción cotidiana y vital, pero sí son desbordados en cuanto contenidos de realidad en aras de una recreación de sus modos de apariencia tras su prolongada contemplación; de captar a la naturaleza, en primera instancia, como un objeto estético.

La contemplación se impone así como el paso previo para tamizar a la naturaleza en cuanto objeto estético y, traspasado el mismo, el acto creador promueve en estas pinturas los efectos y afectos del paisaje en cuanto naturaleza *estetizada*, los diferentes caracteres de la expresión del paisaje: de fugacidad o de muerte, alegría o tristeza, pesadumbre o felicidad, consuelo o esperanza, etc. Por este proceder, a través de la pintura paisajística, Friedrich desemboca en el conocimiento del hombre que ha entablado de nuevo, a pesar de todas las interferencias, un diálogo con una naturaleza que es transformada en reflejo del alma, ya que, como insinuaba en *La voz interior*,

> el cuadro no debe pretender la representación de la naturaleza, sino sólo recordarla. La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse.

En este clima romántico la pintura paisajística, que parte de la experiencia sensible ante la naturaleza, la trasciende en dirección hacia lo suprasensible. Pero esta ambición

por captar el espíritu de la Naturaleza y penetrar en sus pliegues más recónditos, este sentirse próximo al espíritu del mundo y vivificar a éste, remiten a un sentido estético que promueve al modo romántico de un Novalis una potenciación cualitativa. A través de ella, el paisaje es elevado a símbolo de la interioridad humana; incluso, a una cifra divina de las cosas. En este sentido, sin pasar por alto que la propia noción de contemplación estética es de ascendencia teológica, como, tampoco, que tanto la religión como el arte eran proclamados en el sentimiento prerromántico de la naturaleza, y no digamos entre los mismos románticos e idealistas coetáneos, como órganos de la contemplación intuitiva o «intuición intelectual objetivada» (Schelling), no debe sorprender la connivencia de la pintura, en cuanto «ojo del espíritu» según Friedrich, con cierta religiosidad romántica.

Desde una óptica semejante, en efecto, contemplaba C. G. Carus las pinturas de Friedrich, como *Caminante sobre un mar de niebla*, cuando en sus *Cartas sobre la pintura del paisaje* se preguntaba sobre el sentimiento que se apodera del hombre al ascender a la cima de una montaña y contemplar desde ella el grandioso espectáculo de las hileras de las colinas y el discurrir de los ríos:

> Es un tranquilo recogimiento; tú mismo te pierdes en el espacio ilimitado; todo tu ser experimenta una clarificación y una purificación tranquilas. Tu yo desaparece. No eres nada, Dios es todo.

A pesar de esta invocación divina y sin soslayar que en algunos de sus paisajes los símbolos cristianos coronan estas cimas o las metáforas visionarias sobre la *Catedral*, me parece exagerada y abusiva la interpretación explícitamente cristiana o exclusivamente religiosa de que ha sido objeto su obra por parte de Börsch-Supan y otros. En realidad, su connivencia con una religión de la naturaleza tiene poco que ver con las concepciones restaurativas coetáneas, como las de los Nazarenos, sino, más bien, con una reclusión pietista de la religión en la propia interioridad que fomenta diversas formas de subjetivismo, muy en consonancia con el *état de createur absolut* que los románticos atribuyen al artista, así como con una intuición o

contemplación divinatoria del universo de signo panteísta que destila una predilección por lo infinito, ya que, como matizaba Carus en las *Cartas* citadas,

> si el arte nos parece mediador de la religión es precisamente porque nos enseña a reconocer y aproximarnos al alma del mundo, a su fuerza primordial (2.ª carta).

5. LA PINTURA CONTEMPLATIVA EN LA ÓRBITA DE LO SUBLIME Y LA INFINITUD

> Nos deleitamos con lo sensiblemente infinito, porque podemos pensar lo que los sentidos ya no alcanzan y lo que el entendimiento ya no puede concebir».
>
> (Schiller, *Sobre lo sublime*, 1801).

La sintonía de la pintura paisajística de Friedrich con la Filosofía de la Naturaleza le proporciona un amplio elenco de motivos similares a los que seducen a poetas como Brentano, E. T. A. Hoffmann, Novalis o Tieck. Las fuentes, los lagos y los ríos en cuanto ojos del paisaje, los árboles descarnados con sus troncos muertos o sus ramas secas, las raíces puestas al descubierto por fuerzas incontroladas, los bosques profundos y tenebrosos, las horas del día y las mudanzas de las estaciones, éstos y otros fenómenos sensibles serán transfigurados por el pintor en presencias suprasensibles y simbólicas, a veces inquietantes incluso. Pero todavía más lo serán las cadenas de montañas y sus cumbres borrascosas o neblinosas, las rocas gigantes y los abismos intuidos, el firmamento con sus estrellas o el cortejo de las nubes, las costas desiertas o los amplios horizontes marinos, esto es, todos aquellos motivos que pueden devenir excusa para provocar efectos sublimes, pues, como había sugerido unos años antes Kant,

> lo sublime es la naturaleza en aquellos de sus fenómenos cuya intuición lleva consigo la idea de infinitud (*Crítica del Juicio, II*, § 23).

10. *El mar glaciar*, 1824, de C. D. Friedrich.

Asimismo, desde una óptica idealista, como había resaltado Schelling en *Las ideas para una filosofía de la naturaleza* (1797), ésta es ante todo una potencia creadora, pero, como sugería otro autor no menos influyente, G. H. Schubert, en *Opiniones sobre el lado nocturno de las ciencias naturales* (1808), los fenómenos naturales pueden desencadenar las fuerzas ocultas. No me parece fortuito, por tanto, que en los cuadros de Friedrich la naturaleza aparezca también desdoblada en naturaleza razonable y agresiva; que tanto pueda ser saludada como puerto de paz, consuelo o reconciliación, cuanto que en ella se fermenten la desolación, la destrucción o la muerte.

Posiblemente, en pocas pinturas como en *El mar glacial* (hacia 1823-1824, Kunsthalle, Hamburgo) se despliegan con más virulencia estos lados destructivos de la naturaleza. Tomando como motivo el Elba, que se había helado durante el invierno de 1820 a 1821 a su paso por Dresde, y la capa de hielo que, al romperse, formó unas planchas gigantes puntiagudas, Friedrich exacerba el fenómeno hasta la frontera de la irrealidad. Seguramente, el cuadro es fruto tanto de esta experiencia vivida como de la relatada en 1821 por

C. G. Carus en *Un cuadro del deshielo del Elba, cerca de Dresde*. Y, desde luego, ambos parecen regocijarse en el Espíritu de la Naturaleza que aquí se revela, en su consideración como una fuerza ciega a la que el propio Kant en la *Crítica del Juicio* asociaba con lo ilimitado y lo «sublime dinámico».

Es sabido que el 18 de septiembre de 1810 Goethe visitó a Friedrich en su estudio, así como que, con seguridad, vio en él *Abadía en un robledal* (1809-1810, Nationalgalerie, Berlín) y *Monje junto al mar*. Es muy probable que unos años después tuviera en mente a la primera pintura al sentenciar:

> Lo que se dice romántico de una región es un sereno sentimiento de lo sublime bajo la forma del pasado o, lo que viene a ser lo mismo, de la soledad, de la ausencia, del aislamiento (*Kunst und Altertum*, IV, 2, 1823).

Sin descuidar la connotación simbólica religiosa, esta pintura parece neutralizar y hacer inofensiva la fugacidad de la vida, personificada tanto en el fragmento de la ruina gótica de la abadía de Eldena y las tumbas del cementerio como en los robles desnudos y las ramas rotas, impregnando un sentimiento sereno a la misma muerte. En una sosegada inquietud parece inmovilizar el mundo de unos seres sin apenas atributos que deambulan, entre las ruinas de la cultura y de la propia naturaleza, como perdidos en un espacio luminoso que se palpa como un todo, en el que se zambulle la entera realidad. La línea horizontal que separa la tierra y el cielo parece extenderse ilimitadamente, al igual que se expande su gama casi monocroma de colores. El resultado es un espacio uniforme y envolvente que tiende lazos orgánicos con la totalidad de la Naturaleza, atrapando al espectador en su vivencia.

Si lo bello de la naturaleza tiene que ver con la forma de un objeto en cuanto limitación,

> lo sublime, al contrario, también puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto es representada la ilimitación en él, u ocasionada por él (Kant: *Crítica del Juicio*, I, *c.*).

Hablando con propiedad, lo sublime es una experiencia estética ante la naturaleza que el artista trasvasa a la obra de arte. Los paisajes de Friedrich verifican tanto este trasvase cuanto una transición de la estética de lo bello a la de lo sublime. En ambos anida precisamente la vivencia romántica, pues, como había insinuado hacia 1800 Novalis en *Fragmentos*,

> en cuanto confiero a lo común un sentido superior, a lo ordinario un aspecto misterioso... a lo finito la apariencia de lo infinito, lo romantizo.

Sin duda, *Monje junto al mar* es la pintura más paradigmática a este respecto, tanto en la simulación de la «apariencia de lo infinito» como en ese mirar lo sublime «como un poder en comparación con el cual el maestro desaparece en la nada» (F. Schiller: *Sobre lo sublime*, 1801). ¿No es esta vivencia la que se desprende de la figura aislada y enfrentada al paisaje que contempla? El diminuto monje, que, según todos los indicios, personifica al propio artista en una soledad y distanciamiento de la realidad radicales, se enfrenta al paisaje ilimitado que lo desborda.

11. *Monje junto al mar*, de C. D. Friedrich, 1808-1810.

> Nada, escribía H. von Kleist en *Sentimientos ante un paisaje marino de Friedrich*, puede ser más triste y más precario que esta posición en el mundo: una única chispa de vida en el imperio de la muerte, el solitario punto medio del círculo solo. Este cuadro, con sus dos o tres misteriosos objetos, se presenta como la Apocalipsis, como si estuviera en posesión de los pensamientos nocturnos de Young y, dado que, uniforme y sin límites, este cuadro carece de otro primer término distinto al marco, cuando se mira es como si a uno le arrancasen los párpados.

Durante el largo proceso de su gestación, va eliminando de él objetos reconocibles, como la luna, la estrella matutina o dos veleros, en aras de los tres planos horizontales de la playa, el mar y el cielo, cada vez más abstractos. Mientras que en la primera apenas se percibe ingrediente alguno de vida, sacrificada a la franja sólida del color claro, y el mar se convierte en una estrecha y casi negra, el monje es la presencia que todavía da ciertas pistas sobre la medida y la delimitación. Pero la mayor parte del espacio pictórico está invadida por un cielo homogéneo que se expande en anchura y altura, sin una perspectiva que le imprima profundidad. La distribución en estos tres estratos en el marco del cuadro es un corte arbitrario, pues, en realidad, éste no actúa como cerramiento, sino como mera acotación de una naturaleza sin fronteras, de una espacialidad virtual ilimitada. La acotación de esta naturaleza no sólo es el motivo de la obra, sino que su infinitud determina la estructura misma de su espacio pictórico. En una pintura menos apocalíptica, pero igualmente fascinante, el crepúsculo dorado del *Atardecer* (1824, Kunsthalle, Mannheim) vuelve a irradiar en todos los rincones del firmamento, reduciendo todavía más la franja delimitada de la tierra

En la *Abadía en el robledal* se insinuaba ya un segundo procedimiento para provocar la «apariencia de lo infinito» que desarrolla en plenitud en *Luna saliendo sobre el mar* (1822, Nationalgalerie, Berlín) y culmina en *El coto grande* (1832, Gemälde Neue Meister, Dresde). Sobre todo en este último, Friedrich usufructúa un original esquema hiperbólico que origina una dualidad de movimientos contrapuestos perdiéndose en el infinito, en magnitudes imposibles de medir, como si todo se viera desde un espejo cóncavo.

Sin entrar en la enorme complejidad del mismo, lo decisivo es cómo con este truco se apela a la imaginación del espectador para que traspase los espacios más allá de las fronteras del cuadro, hacia lo ilimitado.

12. *Abadía en un robledal*, de C. D. Friedrich, 1809-1810.

13. *El coto grande*, de C. D. Friedrich, 1832.

Es evidente, como epílogo, que podríamos rastrear la influencia de este pintor desde el propio romanticismo a los soles, noches estrelladas o campos de trigo de Van Gogh; desde los personajes de espaldas en los paisajes desolados de E. Munch a los atardeceres y paisajes lunares de E. Nolde, las nubes tras la tormenta de L. Feininger o la visión de las dunas y los árboles en P. Mondrian.

14. *Colina y campo roturado junto a Desdre*, de C. D. Friedrich, 1824.

Pero más intrigante me parece la senda que se inicia con la semiabstracción de los americanos A. V. Tack, Georgia O'Keefe o Arthur Dove y desemboca en A. Gottlieb, Cl. Still y, todavía más, en Newman y Rothko. No en vano, Newman vuelve a reflexionar sobre *The sublime is now* (1948) e invoca en sus cuadros al *Vir heroicus sublimis* (1950-1951), mientras que la *Capilla Rothko* (1971) en Housten es la exaltación de esa reclusión romántica en la interioridad. También podríamos extendernos hacia su influencia sobre la *nueva abstracción*, el *minimal*, el *land art* o ciertas experiencias pictóricas alemanas y americanas de los años ochenta. Pero concluiré con una imagen muy desconocida y, sin embargo, sintomática.

Me topé con ella hace unos años en un número polvoriento de la desaparecida revista americana *Life*. Se trataba de

un reportaje sobre los artistas del *expresionismo abstracto*, realizado a mediados de los años cincuenta. Ocupa una página entera de apreciable formato. En la parte superior aparece un retrato fotográfico de Rothko en penumbra, proyectando la sombra de la silueta de su cabeza sobre uno de sus característicos lienzos de franjas en horizontal. En la parte inferior se nos sorprende con un paisaje natural de tonos sombríos como corresponde a la posición del sol y la luz que irradia en el firmamento. La intención en la contraposición de las dos imágenes, elegidas por el propio artista, no puede ser más intencionada e intrigante, ya que, como en Friedrich, reincide sobre la experiencia sensible ante la naturaleza, sobre la contemplación, como paso previo a su transfiguración en algo suprasensible, trascendente, *abstracto*, gracias a la intervención del artista en su condición romántica de «creador absoluto»*.

* Cfr. los *Textos* de *Novalis* que seleccioné para la *Revista de Ideas Estéticas*, número 97 (1967), pp. 90 y ss., así como la sintonía de Friedrich con los mismos.

X

Índice de ilustraciones

1. Lo clásico en la estética y los clasicismos en las artes

1. Fréart de Chambray, *Callimachos inventa el orden corintio*, 1650 22

2. Fréart de Chambray, *Orden corintio*, 1650 22

3. D. Bramante, *Templete de San Pietro in Montorio*. Roma, 1502 y S. Serlio, alzado del mismo realizado en 1619 23

4. Rafael, *La Escuela de Atenas*, Museos Vaticanos, 1510-1511 24

5. Pietro Cataneo, *Planta de una ciudad ideal*, 1554 24

6. Miguel Ángel y G. della Porta. *Cúpula y linterna de San Pedro*. Exterior, 1558-1566 25

7. Palladio, *Villa Rotonda*. Vicenza, 1566 ss. 26

8. Palladio, *Villa Rotonda*. Planta 26

9. V. Scamozzi, *Estudio de las proporciones*, 1615 34

10. Pierre Patel, *Versalles a vista de pájaro*, 1668. Musée du Chateau, Versalles 40

II. LA DISOLUCIÓN EN EL RELATIVISMO ARTÍSTICO

1. Torso del Belvedere, Museos Vaticanos 45

2. Miguel Ángel, *Esclavo despertándose* y *Esclavo Atlante*, 1532 46

3. Perugino, *Entrega de las Llaves*, Capilla Sixtina, 1480-1482 49

4. Miguel Ángel, *Historia de la Creación*, Capilla Sixtina, 1508-1512 50

5. Miguel Ángel, *El Diluvio Universal*, Capilla Sixtina. Detalle 50

6. Parmigiano, *La Virgen del Cuello*, 1533-1540 52

7. Giulio Romano, *Sala de los Gigantes*. Detalle 53

8. Andrea Pozzo, *El triunfo de san Ignacio*, 1696 54

9. Philibert de L'Orme, *Orden francés*, 1567 55

10. J. Prado y J. B. Villalpando, *Orden salomónico*, 1595 .. 55

11. Guarini, *Proporciones y ornamentos del corintio, gótico y cariático*, 1686 57

12. W. Dietterlin, *Orden compuesta, columnas y capiteles*, 1598 58

13. Caramuel, *Distorsiones ópticas*, 1678 59

14. Borromini, *San Carlo alle Quatro Fontane*. Vista interior de la cúpula, 1633-1667 60

15. G. L. Bernini, *El éxtasis de Santa Teresa*, 1645-1652. Detalle 61

16. Claude Perrault, *Alegoría de la Arquitectura*, 1684 64

17. Claude Perrault, *Columnata del Louvre*, 1667-1670 66

18. Claude Perrault, *Gruta de Tetis*. Desaparecida 74

19. Antoine Le Pautre, *Iglesia de la Abadía de Port Royal*, 1652 75

20. J. N. Baumgarten, *Primavera*. Capricho, 1740 86

21. Giuseppe Galli-Bibiena, *La arquitectura de fantasía gótica*, 1740 88

22. Fischer von Erlach, *Puente y Mausoleo de Adriano* ... 89

23. Fischer von Erlach, *Mausoleo de Halicarnaso*, 1721 89

24. Fischer von Erlach, *Pirámides de Egipto* 91

25. Fischer von Erlach, *Spectacula Babilonica*, 1721 91

26. Rafael Mengs, *Alegoría de la Historia*, 1774 93

27. Piranesi, *Via Appia*, *Antichità Romane*, 1756 94

28. Piranesi, *Cárceles de Invención*, n.° 1, 1761 98

29. Piranesi, *Cárceles de Invención*, n.° II, 1761 98

30. A. C. Teunissen, *La caída de la Torre de Babel*, 1547 . 106

III. LA DISOLUCIÓN EN EL RELATIVISMO DEL GUSTO

1. *Sacrificio humano en el Viaje de los Capitanes Cook y King*, Océano Pacífico, 1784 128

2. *Máscara*. Grabado en el libro del *Viaje de los Capitanes Cook y King* 129

3. V. M. Coronelli, *Globos terráqueo y celeste*, 1688 131

4. Willem y Johann Blaeu, *Mapamundi*, 1647 136

5. J. D. Leroy, *Ruinas de Grecia*, 1758 138

6. Piranesi, *Pórtico cubierto*, Vedute di Roma, 1748 y ss. 138

7. Piranesi, *Reconstrucción de un Circo*, *Antichità Romane*, 1756 138

8. Canaletto, *Castillo de Alnwick*. Northumberland, 1750 .. 139

9. W. Bennet, *Goethe en la campiña romana* (1787), óleo de 1848 140

10. *Villa Adriana*, Tívoli. Fotografía de 2008 141

11. *Fountains Abbey*. Fotografía de 1999 143

12. R. Adams, *Ruinas del Palacio del emperador Diocleciano*. Spalato, 1764 146

13. G. P. Panini, *Galería de vistas de la Roma Antigua*, 1756-1757 149

14. Hubert Robert, *Vista imaginaria de la Gran Galería del Louvre en ruinas*, 1796 150

15. Girkin, *Abadía gótica de Kirstal*, 1802 150

16. J. Gandy, *Perspectiva seccionada... del Banco de Inglaterra*, 1830 152

17. Cl. Ledoux, *La pirámide de Mauperthuis*, 1783 153

18. J. B. Fischer von Erlach, *Pagoda de Nanking*, 1721 153

19. W. Chambers, *Pagoda china en los jardines de Kew*, 1761 167

20. Johann Gotfried Büring, *Casa del Té china*, Sansoucci, Potsdam, 1764 167

21. Stourhead, *Stourton*. Recorrido a través del jardín en la actualidad 169

22. Stourhead, *Palacio palladiano*, 1724 169

23. Stourhead. Vista general con el puente palladiano, el cottage y el Panteón 169

24. Stourhead. Panteón 170

25. Claudio de Lorena, *Eneas en Delos*, 1672 170

26. Stourhead, *La gran Cruz de Bristol*, 1765 170

27. Abate Saint Non L. J. Deprez, Agrigento, *Templo de los Gigantes*, Voyyage Pittoresque, 1781 172

28. William Gilpin, *Lo bello pintoresco* 173

29. Cl. Ledoux, *Taller de los obreros destinados a la fabricación de círculos y Casa de los guardianes agrícolas* 175

30. Goethe, *Altar Profano*. Weimar, 1777 175

31. E. Boullée, *Cenotafio de Newton*, 1784 176

32. Cl. Ledoux, *Cementerio en la ciudad de Chayux*, 1804 176

IV. LOS ORÍGENES DE LA ARQUITECTURA Y LOS «PRIMEROS PRINCIPIOS»

1. Laugier, *La cabaña rústica*, 1753 185

2. W. Chambers, *Tipos de cabaña primitiva*, 1759 192

3. E. Boullée: *Cenotafio de Turema*, c. 1785 199

V. EL TERCER ESTADO ESTÉTICO: EL CLASICISMO ROMÁNTICO

1. Joseph Stieler, Goethe en 1827 204

2. Jena en la época de Goethe 207

3. Casa de Goethe en Frauenplan. Estado actual, Weimar.. 209

4. Casa de Goethe en Frauenplan. Lado del jardín 209

5. Casa de Goethe en el Ilmpark. Weimar 211

6. Casa de Goethe en el Ilmpark 211

7. Teatro de Weimar en la época de Goethe y Schiller..... 217

8. Goethe y Schiller delante del teatro de Weimar. Estado actual 219

9. Clasicismo en Weimar 223

10. Overbeck, *Germania e Italia*, 1812-1823 225

11. L. von Klenze, *Vista ideal de la Acrópolis y del Areópago*. Atenas, 1846 225

VI. LA ARQUITECTÓNICA DE LA RAZÓN: ¿UN GOZNE ENTRE LA RAZÓN CLÁSICA Y LA RAZÓN MODERNA?

VII. «A TRAVÉS DE LA BELLEZA SE LLEGA A LA LIBERTAD»

1. Casa de Schiller en Weimar 257

2. Casa de Schiller en Weimar 260

3. Casa de Schiller en Weimar 266

4. Casa de Schiller en Weimar 271

5. Casa de Schiller en Weimar 277

VIII. SCHINKEL Y LA TENSIÓN CLÁSICO-ROMÁNTICA

1. *Ciudad antigua en una colina*, 1805 295

2. *Catedral gótica sobre el agua*, 1814 297

3. *Mausoleo para la reina Luisa*, 1810 y ss. Parque dex Charlottenburg. Berlín Occidental 300

4. *Proyectos alternativos para la Iglesia en el mercado Werder*, 1821 300

5. *Mirada al florecimiento de Grecia*, 1825. Pintura 300

6. *Iglesia en el mercado Werder*, 1825-1830. Antiguo Berlín Oriental 300

7. *La nueva Guardia*, 1815. Dibujo de Schinkel 302

8. *La nueva Guardia*, 1816-1818. Berlín Oriental 302

9. *Teatro en el Gendarmenmarkt*, 1818-1821, vistas del teatro y las dos iglesias barrocas preexistentes según una pintura, de autor desconocido, realización en 1822. En la actualidad está a punto de finalizar su reconstrucción. Berlín Oriental 302

10. *Teatro en el Gendarmenmarkt*. Vista al escenario inaugural, diseñado por Schinkel con la representación de la propia plaza, 1821 303

11. *Teatro en el Gendarmenmarkt*. Sala de conciertos tal como se encontraba en 1935 303

12. *El viejo museo*, 1823-1825. Berlín Oriental, estado actual.. 303

13. *El viejo museo*. Plantas 306

14. *El viejo museo*. Vista pintoresca desde la galería de la escalera principal al Lustgarten y a la ciudad..... 306

15. *La escuela de arquitectura*, 1831-1836. Panorámica de Schinkel..... 306

16. *Casa de campo en Siracusa*, 1804. Dibujo 309

17. *Nuevo Pabellón, llamado el Pabellón de Schinkel*, 1824-1825. Situado en los jardines del Palacio de Charlotenburgo..... 309

18. *Casa de recreo en las cercanías de Potsdam*, 1825. Dibujos de Schinkel 310

19. *Palacio Glienicke*, 1825-1828. Pabellón posterior 313

20. *Gran Curiosidad*, 1835. Situada en el Parque del Conjunto Glienicke 313

21. *Casino*, 1824-1825. Conjunto Glienicke 313

22. *Casino*. Dibujo de Schinkel, desde el lago 315

23. *Casino*. Detalle de la pérgola 315

24. *Casino*. Detalle del banco de la fachada posterior 315

25. *Palacio de Charlottenhof, en Potsdam*, 1826. Reforma parcial de Schinkel: pórtico, exedra, pérgola, jardinería . 317

26. *Baños romanos situados en el conjunto de Charlottenhof*, 1829-1830. Estado en que se encontraban en 1848, según una pintura de F. Mazohn 318

27. *Baños romanos*. Dibujos de Schinkel 320

28. *Proyecto para el palacio de Orianda*, 1838. Litografía en color de H. Mützel, según dibujos de Schinkel 321

29. *Palacio de la Acrópolis. Vista interior de la Sala de Recepción*. Litografía de H. Mützel, según diseños de Schinkel 321

IX. C. D. FRIEDRICH Y LA VENTANA ABIERTA A LO SUBLIME Y LA INFINITUD

1. *C. D. Friedrich en su estudio*, de Georg Friedrich Kersting, ca. 1812, Kunshalle, Hamburgo 324

2. *Caspar David en su estudio*, de G. F. Kersting, 1811, Nationalgalerie, Berlín 325

3. *Vista desde la ventana derecha de su estudio*, de Caspar David Friedrich, 1805, Kunsthistorisches Museum, Viena. 326

4. *Pareja en la ventana*, de G. F. Kersting, 1817. Col. Schäfer, Schweinfurt 327

5. *Mujer ante el espejo*, de G. F. Kersting, 1827, Kunshalle, Kiel 327

6. *Mujer en la ventana*, de C. D. Friedrich, 1822, National-galerie, Berlín 329

7. *Templo de Juno en Agrigento*, de C. D. Friedrich, 1830, Museum für Kunst, Dortmung 330

8. *Caminante sobre un mar de niebla*, de C. D. Friedrich, hacia 1818, Kunshalle, Hamburgo 333

9. *Rocas cretáceas de Rügen*, de C. D. Friedrich, c. 1818, Winterthuir, Fund. Oskar Reinhart 335

10. *El mar glaciar*, 1824, de C. D. Friedrich, Kunshalle, Hamburgo 339

11. *Monje junto al mar*, de C. D. Friedrich, 1808-1810, Schloss Charlottenburg, Berlín 341

12. *Abadía en un robledal*, de C. D. Friedrich, 1809-1810, Schloss Charlottenburg, Berlín 343

13. *El coto grande*, de C. D. Friedrich, 1832, Gemälde Neue Meister, Dresde..... 343

14. *Colina y campo roturado junto a Desdre*, de C. D. Friedrich, 1824, Kunshalle, Hamburgo 344

La disolución del clasicismo es el anverso de una moneda cuyo reverso es la *construcción de lo moderno*. Este es el hilo conductor que enhebra estos ensayos. Tras esclarecer lo clásico en la Estética y el Clasicismo en las artes, su *disolución en el relativismo artístico* es abordada desde el Renacimiento en la intersección de la historia y la teoría del arte, mientras que la incoada desde finales del siglo XVIII por el *relativismo del gusto* se apoya más en la teoría estética y la variedad de las experiencias estéticas cosechadas en los viajes, las ruinas encontradas, ciertas tipologías del proyecto, los *moods* en el jardín paisajístico, y el desbordamiento en lo «picturesque» y lo sublime.

En ambas direcciones la *querelle* se alza como telón de fondo sobre el que se proyecta una oposición entre la belleza absoluta y la relativa que, extrapolada a las artes, se transforma en la existente entre los signos naturales y los artificiales y, a no tardar, el triunfo de la artificialidad escora hacia el convencionalismo y la arbitrariedad de sus lenguajes, el pluralismo historicista, en donde se legitiman las manifestaciones de las naciones europeas y de los pueblos y épocas más diversos, y la fragmentación, en la que el estilo como lenguaje universal del arte cede protagonismo a las «maneras».

Finalmente, el *«clasicismo romántico»* promueve una síntesis que, en esta ocasión, se ejemplifica en la estética de Kant, la estetización ético-política de Schiller, las arquitecturas del Iluminismo francés y Schinkel o la pintura de C. D. Friedrich. Si bien en la modernidad posterior la disolución del clasicismo no supone desaparición sin más, pues aflora cual Guadiana que aparece y desaparece cuando menos se le espera, tan sólo puede aspirar a ser reconocido como una convención más en el actual régimen de competencias, si es que no de simulaciones. ¡Pero esto sería otra historia!

SIMÓN MARCHÁN FIZ, Catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía de la UNED y Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es autor de numerosas obras. Entre ellas: *Del arte objetual al arte de concepto, El universo del arte, La estética en la cultura moderna. Contaminaciones figurativas, Las vanguardias históricas y sus sombras, Las «Querellas» modernas y la extensión del arte, La metáfora del cristal en las artes y la arquitectura, Las Vegas: Resplandor «pop» y simulaciones posmodernas;* editor de *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes,* y autor en colectivas recientes como *El criterio estético. ¿A qué llamamos arte?, Estudios visuales. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización, Paisaje y pensamiento, Arte Moderno. Ideas y conceptos, España Siglo XXI.-V. Literatura y Bellas Artes.*

Ediciones Universidad
Salamanca

ISBN: 978-84-7800-213-9
9 788478 002139